Angelo Maria Ripellino

Il trucco e l'anima

I maestri della regia nel teatro russo del Novecento

Piccola Biblioteca Einaudi

ANGELO MARIA RIPELLINO

IL TRUCCO E L’ANIMA

I maestri della regia nel teatro russo del Novecento

Einaudi

Ogni spettacolo è un castello di sabbia, un'effímera cattedrale che, col passare degli anni, perde i contorni, tremola, si assottiglia nell'acqua della memoria. Ripensando ai maestosi edifici-spettacoli, costruiti da grandi registi, vien voglia di chiedere, come nelle danze macabre del Barocco: dove sei, Mejerchòl'd? dove sei, Stanislavskij? Che resta, se non uno strídulo «cliquetis» di parole? Restano scheletri di partiture, stinte fotografie, lingue ingiallite di ritagli, e testimonianze (non sempre attendibili).

*Charles Dullin ha osservato: «La part du régisseur est en effet ce qu'il y a de périssable au théâtre; mais cette part est assez belle, quand elle sert à l'épanouissement de l'œuvre du poète, pour que nous nous en contentions sans amertume» (*Souvenirs et notes de travail d'un acteur, *Parigi 1946, p. 69)*.

Che cosa è dunque rimasto del teatro russo dei primi trent'anni del secolo? Va ormai svaporando il ricordo di quelle invenzioni, di quel brulichío di prodigi, di trovate, di trucchi. Cattedrali sfarzose e lucenti si mutano nella memoria in infilate di immense stanze deserte, in cui la voce dell'organo echeggia come squittío di fantasmi.

Quella stagione felice dello spettacolo russo, epoca d'oro dell'arte del mettere in scena, è per me come l'allegoria d'un mondo-teatro, d'un mondo istrionesco, d'un metafisico teatro di Oklahoma, che tocchi la sostanza stessa, l'assurda duplicità della nostra esistenza.

Perciò, raccattando con affettuosa pazienza i materiali dispersi, ricomponendo ragguagli e testimonianze come i tasselli d'un mosaico e reinventando le fredde notizie nella mia fantasia, ho deciso di risuscitare quell'epoca, di ridar vita alle ombre dei suoi personaggi nei riquadri d'un libro.

Il trucco e l'anima
I maestri della regia nel teatro russo del Novecento

A Milena

Capitolo primo

Il teatro come bottega delle minuzie

1.

Una panchina lungo la ribalta, dinanzi alla buca del suggeritore. E gli attori seduti l'uno accanto all'altro, con la schiena al pubblico, per assistere al monodramma di Treplëv, interpretato da Nina. La sera del 17 dicembre 1898. Al Teatro d'Arte recitavano *Čàjka* (Il gabbiano).

Si erano tormentati a lungo nella ricerca dei toni giusti. Bisognava portare alla luce il «corso subacqueo» dei sentimenti, la segreta «texture» psicologica, le indistinte allusioni: tutto ciò che in Čechov pàlpita sotto l'invòlucro delle parole. Trovare cadenze sottili, smorzate, che non incrinassero la filigrana di pensieri inespressi, di sfumature impalpabili.

Gli attori stentarono a rendere la melodía čechoviana. Le prove: alti e bassi di speranza e sfiducia. Convinti di non saper incarnare le «nuove forme» agognate da Treplëv, furono piú volte sul punto di desistere. Un insuccesso avrebbe peggiorato la vacillante salute di Antòn Pàvlovič. Tanto piú che la sorella di lui, Màrija Pàvlovna, era venuta alle prove con brutte notizie da Jalta[1].

La prima di *Čàjka* ebbe inizio in un clima di nervosità, di tensione. Odoravano tutti di gocce di valeriana.

Una panchina lungo la ribalta, dinanzi alla buca del suggeritore. E gli attori seduti l'uno accanto all'altro, *con la schiena al pubblico*, per assistere al monodramma di Treplëv, interpretato da Nina. Poiché il sipario del piccolo podio costruito da Treplëv nascondeva la luna splendente sul lago, al principio il palcoscenico era immerso nel buio.

Nelle pause, nei semitoni, nelle voci sommesse, che si componevano in una sorta di «pointillisme phonétique», pareva di sentire il respiro, la musica pigra d'una sera d'estate[2]. Per la prima volta echeggiava e vibrava in teatro l'indefinibile. Sussurrava il silenzio. «Silenzio, tu sei il meglio di tutto ciò che ho udito», scriverà piú tardi Pasternàk.

A mano a mano gli spettatori aderirono a questa recitazione fiévole e lenta, a questo ritmo lacustre, e anche il monologo maeterlinckiano di Nina, scandito con una cantilena inconsueta negli spettacoli russi, fu accolto senza bisbigli[3]. Stanislavskij ha cosí rievocato la fine del primo atto:

«Ci sembrava di aver fatto fiasco. Il sipario si chiuse in un silenzio di tomba. Gli attori timidamente si strinsero l'uno all'altro, tendendo l'orecchio al pubblico.

«Silenzio di tomba.

«Dalle quinte i macchinisti allungarono il capo, porgendo l'orecchio anche loro.

«Silenzio.

«Qualcuno si mise a piangere. La Knipper soffocava un singhiozzo isterico. Ci movemmo in silenzio verso le quinte.

«In quell'istante gli spettatori proruppero in gemiti e applausi. Ci lanciammo ad aprire il sipario.

«Dicono che eravamo rivolti a metà verso il pubblico, con facce terribili, che a nessuno di noi venne in mente di inchinarsi dal lato della platea, e che qualcuno restò addirittura seduto. È chiaro, non ci rendevamo conto di ciò che accadeva.

«Un enorme successo tra il pubblico, e sulla scena un'autentica Pasqua. Si baciavano tutti, non esclusi gli estranei che avevano fatto irruzione di dietro le quinte. Qualcuno si rotolava dall'isterismo. Molti, ed io pure, danzavano, per la gioia e l'eccitazione, una danza selvaggia»[4].

Sembra ormai una leggenda, ma è certo che il successo si accrebbe da un atto all'altro. Lacrime, scrosci di osanna: un'ubriaca esultanza. Alla fine di ogni atto scena e platea si buttavano le braccia al collo[5]. Se Stanislavskij asserisce: «un'autentica Pasqua», Nemiròvič-Dànčenko parla addirittura (in una lettera a Čechov del 18-21 dicembre) di «risurrezione di Cristo»[6].

E la festa fu tanto piú grande, in quanto temevano tutti che si ripetesse il memorabile fiasco dell'Aleksandrinskij, dove, il 17 ottobre 1896, la goffaggine degli attori e i lazzi del pubblico avevano subissato *Il gabbiano*. Di questo episodio parecchi hanno scritto. Lo narreremo anche noi nella seguente

STORIA DI UN INSUCCESSO

Per quale ragione l'attrice comica Elizavèta Levkèeva, interprete di vecchie zitelle e di parassite, la grassa e baffuta Levkèeva, che suscitava, al solo apparire, squillanti risate, per quale ragione la Levkèeva si scelse per la propria beneficiata un lavoro cosí disadatto come *Il gabbiano?* Si fermò forse su quel testo, ricordando che Čechov aveva, col nome di Čechonte, pubblicato raccontini e bozzetti burleschi su riviste umoristiche. Lei stessa d'altronde non vi recitava: sarebbe apparsa soltanto in un vaudeville, a chiusura della serata.

Poiché la Levkèeva premeva, il regista Evtichij Karpov restrinse la preparazione a poche prove affrettate. Gli attori, abituati alle insulse commedie di buone maniere e agli universi di cartapesta dei fabbricanti di effetti, affrontarono svogliatamente l'insolita tessitura di questo lavoro, che sostituiva agli artifici di teatro il semplice «tourne rond» della vita. Che potevano essi capire (tranne la Komissaržèvskaja) di quei sogni vulnerabili, di quelle aspirazioni inghiottite da una banalità divorante? Si pensi: a impersonare Treplëv fu chiamato il liscio e lustro Apollonskij, per cui Čechov era soltanto uno «scrittore da vagone» (un «vagònnyj pisàtel'»)[7].

Per desiderio del poeta, il regista affidò la parte di Nina alla Sàvina, ma, dopo aver accettato, la Sàvina (nota per i suoi capricci) cambiò idea, sostenendo che le si addiceva piuttosto quella di Maša. In fretta diedero Nina alla dolce Komissaržèvskaja, togliendo Maša alla Čitau, per contentare la Sàvina. Ma súbito dopo la Sàvina rifiutò anche Maša, e il regista dovette scongiurar la Čitau di riprendersi quel personaggio[8].

Quale fu lo stupore del pubblico che, recatosi a teatro per ridere grosso alle arguzie della Levkèeva, si trovò dinanzi a un lavoro inconsueto, pervaso di malinconía e cosí poco rassicurante, dinanzi a un testo «noioso» e per di piú recitato di malavoglia, con una sciattezza che riduceva i gracili sogni alla mediocrità di «sentiments paradeurs»[9]. Gli interpreti acciabattavano la parte senza credervi troppo, non fusi l'uno con l'altro, e persino la Komissaržèvskaja, che pure s'era distinta alle prove, si smarrí nel generale squallore.

Fischiava, il pubblico, e beccava con accanimento. Volgendo la schiena alla scena, gli spettatori delle prime file conversavano a voce alta coi conoscenti[10]. Ogni minuzia era un pretesto per motteggiare: Treplëv con la benda, Maša che annusa tabacco, le invocazioni di Nina, il simulacro del gabbiano. Nel quarto atto, prima del dialogo fra Nina e Treplëv, si scordarono di fare uscire Sòrin sulla poltrona a rotelle, e l'attore Davỳdov che lo impersonava dovette fingere di continuare a dormire[11]. La stampa avrebbe parlato di «commedia d'uccelli», di «cavillo su uomini vivi», di «esemplare da museo degli orrori», di «assurdità con figure»[12].

Čechov al fratello Michaíl il 18 ottobre 1896: «La commedia è caduta ed ha fatto un fiasco solenne. C'era in teatro una penosa tensione di perplessità e di vergogna. Gli attori recitavano in modo abominevole e sciocco. Di qui la morale: non si devono scriver commedie»[13]. E all'editore Suvòrin, lo stesso giorno: «Non scriverò né farò *mai piú* rappresentare commedie»[14]. E il 20 novembre a Nemiròvič-Dànčenko: «Il teatro spirava malànimo, l'aria era satura d'odio, e – secondo le leggi della fisica – volai via da Pietroburgo come una bomba»[15].

Quella notte la disperazione lo aveva sospinto a vagar senza mèta nel freddo di Pietroburgo: esausto, con gli occhi annebbiati, come un automa. Questo schianto, questa ferita concorsero a rincrudire la sua malattia.

Il crollo di *Čàjka* all'Aleksandrinskij mostrò che le vecchie scene erariali non erano acconce ad esprimere il tenue lirismo di Čechov. Com'era invece diversa la messinscena curata da Stanislavskij. Nelle pause, nei semitoni, nelle voci sommesse pareva di udire il respiro, la pigra musica d'una sera d'estate. Un ritmo d'acqua dormiente, una lentezza ipnotica, come se il lago affatturasse gli attori.

Vuol dire dunque che, per recitare *Il gabbiano*, doveva nascere il teatro vagheggiato da Treplëv? Ma il

Teatro d'Arte fu davvero il teatro che Treplëv vagheggiava? Il gabbiano sarebbe comunque divenuto il suo emblema, apparendo, con le ali spiegate, sui manifesti, sui biglietti, sul sipario.

2.

L'abolizione del monopolio dei teatri imperiali nel 1882 aveva provocato la nascita a Mosca di molte scene private, ma il teatro-guida restava sempre il Malyj.

Era, il Malyj, un'arena di magnifici attori, che recitavano ognuno in un altro stile, senza unità di indirizzo né modi comuni. Quanto al suo repertorio, nell'ultimo quarto del secolo, esso allineava drammi mediocri, gremiti di «coups de théâtre», e commedie con triangolo, quelle commedie-ronron, che Treplëv disdegna e deride.

Erano i burocrati a imporre il loro gusto nella scelta dei testi da rappresentare. Cosí accadeva che drammaturghi di cassetta, mestieranti abilissimi, come Viktor Krylòv, prendessero il sopravvento su Ostrovskij[16], avversato dagli alti contabili e dai responsabili del repertorio[17].

La messinscena era scialba e negletta. Il regista, come se non esistesse: si limitava a coordinare, sforzandosi di non aver proprie idee[18]. E perciò gli spettacoli, anche se sostenuti da una recitazione eccellente, risultavano poveri e disuniti, una trama di banalità e anacronismi.

Per le scene, solevano attingere alle riserve dei magazzini teatrali. Un «padiglione» con porte di tela e finestre dipinte raffigurava gli interni. Verdi festoni a frastagli e quinte con alberi disegnati suggerivano i boschi. E se l'azione si svolgeva in una strada, quasi sempre gli attori erano piú alti delle case effigiate «en trompe-l'œil» sul fondale[19].

I costumi, ah, i costumi. La loro gamma costante oscillava dal semigotico al falsoboiaro. Nei drammi borghesi gli attori non si cambiavano. Le comparse, considerate soltanto un'aggiunta esornativa, un'inerte spalliera di stucchi, venivano scelte (ogni sera diverse) fra i pompieri e le truppe della guarnigione.

Quando, per la propria beneficiata, la grande Ermòlova volle interpretare *Die Jungfrau von Orleans* di Schiller, a riprodurre i soldati inglesi e francesi il teatro chiamò i granatieri dei reggimenti di Mosca. Le balene dei depositi rovesciarono sulle sponde del palcoscenico un eterogeneo ciarpame di mobili, di armi, di logori attrezzi a casaccio. Dunois indossava il costume che Raoul porta negli *Ugonotti*, il castello era quello di Amleto. L'elmo, la corazza, gli stivaletti della Ermòlova nelle spoglie di Johanna ci appaiono ancor oggi i segnacoli d'una generica teatralità ottocentesca, aliena da ogni preciso riferimento alla storia.

In quello spettacolo «gotico» i muri, la torre della fortezza, l'antica quercia di Dom Rémy vacillavano come schermi di carta, e gli attori dovettero tenersi lontano dalle colonne, per non farle crollare[20]. Come quando, nel film *His New Job*, Charlot, infagottato in un goffo dòlman da ussaro, con una spada flessibile di cartone, si appoggia ad una colonna di cartapesta, che tentenna e si inclina, cadendogli addosso alla fine.

Sullo scorcio del secolo, il Malyj fu refrattario alle nuove correnti e, quasi orgoglioso di non rinnovarsi, si avvolse nella sua gloria passata, come in una bandiera (ma le bandiere imprigionano). E se talvolta aprí uno spiraglio alla moderna drammatica, lo fece con molta prudenza e con scarso impegno. Di Čechov vi penetrarono solo due vaudevilles[21]. Quando poi venne in ballo l'opera di Ibsen, i burocrati scelsero, non i drammi che analizzavano i caldi temi del tempo, ma la saga nordica *Guerrieri a Helgoland*[22].

Eppure i due innovatori, i duúmviri, che diedero inizio alla storia del moderno spettacolo russo, si formarono entrambi nell'atmosfera del Malyj. Nemiròvič-Dànčenko era, e fu tutta la vita, creatura di questo teatro. Qui si davano le sue commedie, qui egli aveva esordito, il 5 ottobre 1882, come autore drammatico, con *Šipòvnik* (La rosa canina). E l'esempio dei grandi attori del Malyj, di cui era amico e di cui seguiva i consigli e le prove, restò sempre la linfa della sua arte registica.

Stanislavskij anche lui era legato a questi mirabili interpreti, a questo (come egli dice) «bouquet di talenti»[23]. La Medvèdeva, Lenskij, la Ermòlova, la Fedòtova, Šumskij esercitarono un vivido influsso sulla sua giovinezza. Ma, infervorandolo con la maestría degli attori, nello stesso tempo le recite di quel teatro lo deludevano per la povertà dell'insieme, la ruggine, la sterilità degli stampi.

3.

Si suole affermare che Konstantín Sergèevič Stanislavskij fosse nemico giurato della teatralità, ma in effetti la teatralità penetrava in ogni fibra la sua sostanza. La scena fu per lui un elemento, come l'acqua e il fuoco. Il teatro lo avvinse sin dall'infanzia e divenne man mano dèmone della sua vita.

Né va dimenticato che la nonna materna era un'attrice francese: venuta nel 1847 a Pietroburgo, per recitare nel ruolo di soubrette al Michàjlovskij, Marie Varlet aveva poi abbandonato il teatro, sposando il ricco architetto Vasilij Jàkovlev[24].

Il vero nome di Stanislavskij era Aleksèev. Egli nacque a Mosca il 5 gennaio 1863: suo padre, Sergèj Vladímirovič, possedeva una fabbrica di canutiglia e broccato. Gli Aleksèev appartengono al nòvero di quei facoltosi mercanti che, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo nostro, contribuirono largamente, col loro mecenatismo e la loro intelligenza, allo sviluppo della cultura russa. Questo nome insomma si affianca a quelli di Tret´jakòv, il fondatore della famosa galleria d'arte nazionale, di Ščúkin, collezionista di impressionisti francesi, di Màmontov, iniziatore della «Čàstnaja opera» (l'Opera Privata) e patrono di molti pittori, di Bachrúšin, al quale si deve un mirabile museo teatrale.

I ragazzi Aleksèev (erano dieci figli) ebbero un'infanzia felice, vezzeggiata dai genitori e da stormi di bambinaie, di domestici, di governanti. Quali figure del mondo dello spettacolo incantarono i loro primi anni? Zingari, burattinai, musicanti di Hannover (che leggevan le note da fogli deposti per terra e fermàti con pietre, perché il vento non li rapisse), pagliacci-bambini (gracili e intirizziti, in una lercia calzamaglia), un «persiano» con la sua scimmia in gonnella, e pifferai slovacchi, funàmboli, sonatori di ghironda. Su e giú per la fanciullezza di Kostja si muovono, quasi ad accendere in lui la passione degli oggetti e delle minuzie, merciai ambulanti, i «korobèjniki», con le loro cassette ricolme di fibbie, bottoni, bracciali, pettini, spille, nastrini[25].

Come tutti i mercanti di Mosca, gli Aleksèev avevano un debole per gli spettacoli, e condussero i figli, con assiduità, sin da piccoli, al circo Ciniselli e ai balletti del Bol´šòj. Dirà poi Stanislavskij: «L'odore di acetilene, con cui venivano allora illuminati teatri e circhi, esercitava su di me una magica azione. Questo odore, legato alla mia idea del teatro e alle delizie che vi ricevevo, mi inebriava, provocandomi un forte turbamento»[26].

> L'intera famiglia (genitori, figli, balie, lacchè in livrea, governanti) si recava al Bol´šòj, portandosi nelle carrozze caraffe d'acqua bollita, bicchieri, ceste di frutta, di leccorníe e vettovaglie. Impazienti, temendo di giungere tardi, i ragazzi si dondolavano, come per spingere la carrozza, e poi, arrivati in teatro, ancora in pelliccia, correvano al parapetto dei palchi, accalcandosi l'uno sull'altro, e le governanti avevano un bel da fare a svestirli. Ed eccoli attòniti, intenti, inquadrati nel vano dei palchi, come in un ritratto di famiglia. Accarezzano coi guanti bianchi il rosso velluto del parapetto, si affisano nei piumini da cipria delle ballerine, si ubriacano delle piroette, dei costumi, dei sortilegi. E alla fine, che fatica tirarli fuori dai palchi, distoglierli da quell'universo illusorio, condurli, irrequieti, sguscianti, sulla piazza del teatro, dove si allineavano slitte, carrozze, gendarmi a cavallo, e i cocchieri, cappuccio caucasico e barba gelata, saltavano attorno ai falò[27].

A casa i ragazzi cercavano di riprodurre ciò che li aveva ammaliati, imitando i balletti, i numeri di giocoleria, i «battements», le «courbettes», i salti nei cerchi coperti di carta velina, e rifacendo i trucchi ottici su un piccolo palcoscenico di marionette[28]. Piú tardi si appassionarono per i grandi attori del Malyj e per i cantanti italiani, in specie per Adelina Patti[29]. L'amore dello spettacolo, a volte, negli Aleksèev sfiorava l'idolatría, come quando Kostja balzò nella pista del circo, per baciare l'orlo del tutú di tarlatana della sua prediletta cavallerizza[30].

C'era un grano di teatralità anche nei loro trastulli. L'infanzia e l'adolescenza di Stanislavskij furono una sequela di travestimenti, di «bals costumés», di manovre guerresche. Ogni occasione forniva il pretesto ad un giuoco teatrale, specie in estate a Ljubímovka, la tenuta che il padre aveva comprato a trenta verste da Mosca (stazione Taràsovka), nel 1869.

Nella notte magica di Ivàn Kupala (23-24 giugno) fingevano d'esser gli spiriti d'una foresta incantata: avvolti in un lenzuolo, spuntavano di dietro gli alberi, per spaventare coloro che andassero in cerca di felci e di tesori. Oppure, cosí avviluppati, immobili a prua, navigavano il fiume come fantasmi[31]. Provetti cavalcatori, abbigliati come staffieri da circo, marsine azzurre, cravatta rossa e cilindro, partecipavano a caroselli e tornei equestri, caracollando ai suoni d'una fanfara di «grilli verdi», musicanti impettiti in

casacche tirolesi dai verdi risvolti[32]. Nel 1881, quando morí Nikolàj Rubinštejn, Stanislavskij intervenne alle esequie, tutto vestito di nero, un nero crespo al cappello, cavalcando il suo focoso purosangue Pričudnik[33]. Una volta, a Natale, camuffatisi da cappuccini, girarono in un furgone dei traslochi le case dei conoscenti, per interpretare una pantomima, in cui Kostja, liberandosi a un tratto del saio di calicò marrone, appariva nelle spoglie rosso-fiammanti d'un Mefistofele da opera buffa[34].

La passione del teatro li spinse presto a dar vita a una compagnia di famiglia, il cosiddetto Circolo Aleksèev, che cominciò a recitare a Ljubímovka il 5 settembre 1877. Rappresentarono per il debutto quattro vaudevilles, e Kostja incarnò un impiegatuccio ed un vecchio insegnante di matematica, scimmiottando, nella voce e nel gesto, l'attore del Malyj Nikolàj Muzil´. Egli ha cosí descritto la sua contentezza-deliquio, il suo batticuore alla vigilia della recita:

«…con uno dei miei fratelli tornavo da Mosca, dal ginnasio, nella nostra villa, per lo spettacolo. Tenevo sulle ginocchia una scatola di cartone di enormi proporzioni, abbracciandola come la vita d'una donna grassa. Nella scatola erano le parrucche e gli arnesi per truccarsi. Il loro specifico odore filtrava dalle fessure della scatola e mi batteva nel naso. Mi inebriavo sin quasi alla nausea di questo odore di teatro, di attore, di quinte, e per poco non precipitai in un fossato dalla carrozza»[35].

(Il teatro è in lui sin dagli inizi, come poi in Mejerchòl´d e in Taírov, una presenza olfattiva, un sentore ubriacante. Basterà sempre l'aroma del trucco, dei «décors», delle quinte, per suscitare nella sua fantasia la corrispondenza ontologica di un universo teatrale).

Gli Aleksèev disponevano di due teatrini: uno a Ljubímovka, in una baracca di travi, e un altro nella loro casa di Mosca, detto «teatrstolòvaja», teatro-refettorio, perché la platea serviva anche da sala da pranzo[36]. Il repertorio del Circolo Aleksèev, in cui si esibiva l'intera famiglia, fu costituito da commediole di poco momento, da farse e da «caleçonnades» con danze e musica. Kostja, che era l'animatore di questa compagnia casalinga, si provò in decine di parti comiche, distinguendosi soprattutto nel canto di allegri «couplets».

A quel tempo l'impresario Michaíl Lentovskij al giardino «Ermitage» (giardino di attrazioni e di «meraviglie») dava sfarzosi spettacoli di «féerie» e d'operetta, cui tutta Mosca accorreva[37]. L'esempio di Lentovskij convinse gli Aleksèev ad includere anche operette nel repertorio. D'altronde l'intera famiglia aveva disposizione alla musica, e lo stesso Kostja pensò alla carriera di cantante lirico, prendendo qualche lezione dal tenore Fëdor Komissarževskij[38]. Interpretarono dunque *Javotte* di Jonas, *Mam'zelle Nitouche* e *Lili* di Hervé, *La Mascotte* di Audran, *La Camargo* di Lecocq, *The Mikado* di Sullivan. Cosí l'operetta, che avrà tanto risalto nella storia del moderno teatro russo (con Mardžànov, con Taírov, con Nemiròvič-Dànčenko), si trova anche alle origini di Stanislavskij.

La regía di *Mikado* (1887) anticipa, nella ricerca delle minuzie e nelle invenzioni, gli spettacoli del Teatro d'Arte. Stanislavskij, che era Nanki-Puh, non solo raccolse autentici ventagli, kimono, bandiere e vecchie armature di samurài, ma invitò alle prove un drappello di acrobati e giocolieri giapponesi, che lavoravano allora al circo di Mosca, perché insegnasse alla sua famiglia movenze e maniere orientali[39]. Quei giocolieri nelle mansioni di esperti precorrono il capo-pompiere e l'ufficiale d'artiglieria, che il Teatro d'Arte chiamerà a consulenti per le *Tre sorelle*, e la vecchietta di Tula, che darà i suoi consigli per la messinscena de *La potenza delle tenebre*[40].

Una dimora di mercanti moscoviti si mutò dunque in un angolo di Giappone. Le donne di casa Aleksèev appresero a camminare con andatura slittante, come su un «hashigakari», a muovere virtuosamente il ventaglio, ad intessere (come gli attori del «nô») complicate calligrafie gestuali, e per mesi e mesi, da mattina a sera, portarono il kimono e alte parrucche, adorne di ventaglietti e di nastri multicolori.

Questa regía, sfolgorante di teatralità pittoresca, partecipa del gusto dell'epoca per le giapponeserie e i motivi orientali: i ventagli del Circolo Aleksèev equivalgono alle stampe giapponesi che fanno da sfondo ad alcuni quadri di Van Gogh e di Manet. D'altra parte essa dà inizio a quella passione per i teatri asiatici in cui saranno invischiati parecchi registi del secolo (da Mejerchòl'd ad Ejzenštejn, ad Artaud: le théâtre Balinais!) Senza contare che, divenendo un oggetto-chiave, quasi un feticcio, il ventaglio offriva in questo spettacolo un primo esempio della funzione dominante che avrebbero assunto gli attrezzi nel teatro russo moderno.

Come dimostrano le sue annotazioni giovanili, sin dal principio Stanislavskij rivela una risoluta tendenza ad

analizzare senza misericordia i propri errori, a combattere i clichés e la routine. Insoddisfatto dei suoi personaggi, scontento del vecchio teatro, egli vive nel folto dell'inquietudine, come dentro la fiamma d'una candela. Il suo interesse s'appunta sin dal principio sulla tecnica e sulla verità dell'attore. Imperniandosi infatti sulla recitazione, il Circolo Aleksèev dava scarso rilievo alle scene, di solito scialbi padiglioni senza pretese (se si eccettuano quelle di Koròvin per *The Mikado*), mentre, al contrario, l'Opera Privata di Màmontov, ricorrendo ai «paysages féeriques», ai fastosi fondali d'un Vasnecòv, d'un Polènov, d'un Vrúbel′, curava l'appariscenza scenografica piú dell'esattezza interpretativa[41].

Inappagato di recitare saltuariamente e per pochi, Kostja volle esibirsi, di nascosto dai familiari, in teatrini di filodrammatici. Erano covi di «cabotinage», ambienti fumosi ed ambigui, ma egli era cosí intossicato dal teatro, da non guardare per il sottile. E perciò, il 27 gennaio 1885, assunse lo pseudonimo di Stanislavskij, traendolo a prestito da un medico amico, che un tempo aveva calcato con questo nome polacco le scene[42].

Da quel che s'è detto appar chiaro che Stanislavskij attore e regista maturò senza scuola, senza metodo alcuno. Non ebbe altri maestri che quelli osservati sui palcoscenici. Non restò a lungo al Conservatorio, a Parigi, perché gli parve che vi si insegnassero vezzi declamatori. E, nell'autunno 1885, iscrittosi ai corsi drammatici dell'Istituto Teatrale, li abbandonò dopo tre settimane, perché il lavoro alla fabbrica non gli consentiva un'assidua frequenza[43]. L'arte di Stanislavskij nasce dunque da un'inclinazione istintiva, che egli si sforzerà di ridurre alla freddezza dell'analisi, un'analisi tanto piú flagellante e accanita, in quanto vuole supplire all'esiguità degli studi.

Si suole affermare che Stanislavskij fosse nemico giurato della teatralità, ma in effetti da quel che s'è detto appar chiaro che il dèmone teatro s'era allogato nel suo animo, come un verme dentro una mela.

4.

Il Circolo Aleksèev si spegne. L'8 dicembre 1888, con *Skupòj rỳcar′* (Il cavaliere avaro) di Puškin e *George Dandin* di Molière, inizia la sua attività il club drammatico dell'Associazione d'arte e letteratura (Òbščestvo iskusstva i literatury): Konstantín Sergèevič interpretò quella sera il barone taccagno e Monsieur de Sotenville. Questa società culturale (che in principio promosse anche mostre, feste, balli in costume e mantenne per qualche tempo una scuola di teatro) egli l'aveva fondata assieme al regista Aleksàndr Fedòtov, al tenore Fëdor Komissarževskij e al pittore Fëdor Sollogúb.

In un primo periodo (1888-90) vi lavorò come attore, poi (dal 1890 al 1898: anno in cui l'Òbščestvo tramonta), pur continuando a recitare, attese soprattutto alla regía. Qui incarnò numerosi personaggi della drammaturgia nazionale: da Ananij Jàkovlev in *Gor′kaja sud′bína* (Un amaro destino) di Písemskij a Paràtov in *Bespridànnica* (La fanciulla senza dote) di Ostrovskij, da don Guan in *Kàmennyj gost′* (Il convitato di pietra) di Puškin a Zvezdincev in *Plodý prosveščenija* (I frutti dell'istruzione) di Tolstòj.

Volle tentare anche le parti tragiche, ma sin dall'inizio si mostrò inabile a rendere le tempestose passioni. La gentilezza dell'indole e la ricerca di semplicità quotidiana gli precludevano gli émpiti romantici, il nero subbuglio della tragedia. Lui stesso sentiva di non essere incline alle impennate del pathos, al «dolore trionfale» (per usare l'espressione di Mandel′štàm).

Il 23 aprile 1889, unica volta nella sua vita, recitò Schiller: la parte di Ferdinand in *Kabale und Liebe*, mediocremente slittando in cadenze da piccolo melodramma. Fu forse questo insuccesso ad infondergli un'invincibile avversione per Schiller, che non verrà mai inserito nel repertorio del Teatro d'Arte[44]. Ma anche di Uriel Acosta, nell'omonimo dramma di Gutzkow, egli diede un'immagine anemica, sbiadita, imprecisa, e, quasi a deporre l'eroe dal piedistallo romantico, gli incollò addosso dettagli etnografici e disse il testo con un accento a singulti, che gli pareva tipico della stirpe ebraica[45].

Già ai primi suoi passi, Konstantín Sergèevič rivelò invece attitudine alle parti di carattere. Non a caso il suo attore-specchio era il caratterista Muzil′. Egli tendeva già allora a caricare le tinte, i tratti esteriori, i particolari curiosi. E, attingendo alla vita, cavava dai suoi personaggi bizzarre figurette di genere, a tutto tondo, nel gusto dei quadri di Pavel Fedòtov[46].

L'attività registica di Stanislavskij all'Òbščestvo non va sopravvalutata per amor di leggenda. Ma senza dubbio parecchi dei suoi spettacoli contenevano spunti che saranno poi sviluppati al Teatro d'Arte. Già nel suo primo tentativo, la messinscena dell'atto unico *Gorjàčie pís′ma* (Lettere ardenti) di Gnedič (11 marzo 1889), volle che gli attori parlassero con naturalezza, senza temere quelle pause psicologiche, che

sembravano allora incongruenti, e sostituí (cosa insolita) al solito padiglione-standard una piú plausibile stanza, che dava su tetti schiarati dalla luce lunare: una stanza, sulle cui pareti gettavano sprazzi rossastri le fiamme d'un caminetto ed alcuni lampioncini cinesi[47].

Motivo precipuo delle sue prime regie fu l'avvicinamento graduale alla «verità», la protesta contro i «clichés» e i sotterfugi dei vecchi attori. Ma attenzione. Quando egli asserisce: «Cominciai a odiare in teatro il teatro e cercai in esso la viva, l'autentica vita»[48], non bisogna credergli troppo. Egli odiava, s'intende, i logori stracci e i sovrattoni e i gesti gonfi d'un teatro polveroso e defunto, ma, come vedremo, la brama di «verità», nei suoi spettacoli, non si disgiunse mai da un teatralismo sgargiante.

E intanto non ci potremmo spiegare la formazione di Stanislavskij regista, se non ricordassimo che i suoi esperimenti si ispiravano all'esempio dei Meininger.

> La compagnia del duca di Sassonia fu in tournée a Mosca due volte: nel 1885 e nel 1890, suscitando meraviglia per la compattezza e la minuziosità archeologica delle sue recite[49]. Elmi, scudi, spade, corazze da museo, porte massicce con serrature cigolanti colpirono la fantasia dei teatròmani russi, abituati agli attrezzi di cartapesta e ai battenti di tela dipinta. L'effetto fu tale che persino sul palcoscenico del Malyj irruppe l'archeologia: vi comparvero a un tratto maniglie autentiche e scaffali di legno (quegli scaffali che prima si disegnavano direttamente sul fondale)[50].

Stanislavskij, anche lui, ne rimase abbagliato. Egli imparò dai Meininger la concezione della regía come principio organizzatore dello spettacolo, il senso dell'esattezza storica, verificata su documenti e materiali etnografici, la cura delle scene di massa.

Sulle orme dei Meininger, volle instaurare anche all'Òbščestvo un'atmosfera di duro calvinismo, una disciplina soldatesca, che non consentiva ritardi alle prove né conoscenza delle parti né ciarle né capricci di attori. Gli piaceva in quei giorni incarnare il regista-dèspota, dal pugno di ferro[51]. Ma oltre a questo, i Meininger destarono in lui una manía dei particolari e delle minuzie, che non lo avrebbe piú abbandonato sino alla tarda vecchiezza. L'archeologia prese a perseguitarlo, trascinandolo spesso nelle strettoie di un accademismo pedante.

Le sue regie di *Uriel Acosta* di Gutzkow nel 1895 e di *Otello* di Shakespeare nel 1896 dimostrarono quanto egli dovesse alla lezione dei Meininger. Nel primo spettacolo aveva, con fedeltà puntigliosa, ricostruito il mondo ebraico della vecchia Amsterdam, copiando costumi ed attrezzi da quadri olandesi e da libri del XVII secolo[52]. Per il secondo s'era recato a Venezia, a comprare dagli antiquari mobilia, ricami e broccato, a osservare dipinti e cimèli, e lui stesso, per la sua interpretazione d'Otello, si specchiò sulle movenze e sui gesti d'un giovane moro, incontrato per caso in un ristorante a Parigi[53]. Stanislavskij-Otello era cosí smanioso di minuzie, da sfoderare continuamente la mirabile spada acquistata a Venezia, perché il pubblico potesse capire che si trattava di un autentico oggetto prezioso[54].

In *Uriel Acosta* egli manovrò le comparse in maniera inconsueta nel teatro russo: articolava la folla in diversi gruppi ed i gruppi in singole figure, caratterizzate nel trucco e nei cómpiti mimici, assegnando a ciascuna un testo di poche parole. Ne risultavano affreschi animati, complesse polifonie. Le masse, che prima stavano sul palcoscenico mute come ordinate bottiglie, con un'inerzia da spaventapasseri, ripresero vita, divennero brulichío variopinto, personaggi essenziali[55].

Già allora una rapida indicazione delle didascalie bastava a fornirgli il pretesto per imbastire un amplissimo quadro di genere. Cosí dilatò, per esempio, nel secondo atto di *Uriel Acosta*, la festa negli orti del ricco Manasse, movendo e aggruppando costumi sfarzosi su varie superfici, in un clima di allegra opulenza, che era poi lacerato dall'arrivo agghiacciante dei neri rabbini[56]. Cosí dilatò, nel quarto atto, la cupa scena nella sinagoga, additando l'orrore del fanatismo, sempre pronto a far scempio delle menti ribelli.

Scavalcate le panche, la folla eccitata si scagliava con un terribile rugghio contro l'eretico Acosta, sino a respingerlo al màrgine della ribalta (sussultavano le prime file), e, perché il rugghio fosse piú dissennato, il regista suggerí alle comparse di urlare, ciascuna, il proprio indirizzo[57]. Ad accrescere la drammaticità concorreva il tagliente riscontro di bianco e nero: il bianco mantello abbagliante di Acosta, le nere assise ed i bianchi talèd dei fanatici, e (sul nero) i rigidi collari bianchi facevan contrasto, come in una pittura di Frans Hals. Per troppa ansia di storicismo, cercando dissidenti effetti di colore e insistendo sui contrassegni piú strani delle figure, Konstantín Sergèevič finiva col deformare quella «verità» scenica, che era in cima ai

suoi pensieri[58].

L'attività registica di Stanislavskij all'Òbščestvo non va sopravvalutata per amor di leggenda. Ma senza dubbio parecchi dei suoi spettacoli contenevano spunti che saranno poi sviluppati al Teatro d'Arte. Nella messinscena di *Selò Stepànčikovo* (Il villaggio di Stepànčikovo) da Dostoevskij (presentato, col titolo *Fomà*, il 14 novembre 1891), alla fine del secondo atto, egli introdusse una «pausa sonante» («zvučàščaja pàuza»), simile a quelle di cui avrebbe abusato nei lavori di Čechov: un giardino deserto nella luce lunare: e il silenzio di questo giardino era corso da una gamma di suoni notturni (un lontano canto di sfaccendati, un gorgheggío d'usignuoli, il battere d'un guardiano sulla sua tavoletta)[59].

Già allora Stanislavskij saggiò la dimensione supplementare del fantastico, rappresentando con scaltri impasti di luce, balenío di siluette e rumori spettrali due drammi di Hauptmann, *Hanneles Himmelfahrt* (2 aprile 1896) e *Die versunkene Glocke* (27 gennaio 1898), e *Le Juif polonais* di Erckmann e Chatrian (19 ottobre 1896). Erano i primi indizi d'un teatro onirico, al quale egli sarebbe piú volte tornato.

In un angolo della camera di Hannele morente sorgeva dalla foschía una lunga ombra, una macchia senza contorni. E dalla massa vischiosa, dall'ombra sprizzavano, enormi, due ali, come di un orrido gufo. Simile ad una larva di Füssli, aggricciandosi, l'Angelo nero allungava le sue ali nere su Hannele[60].

Nel terzo atto del dramma di Erckmann-Chatrian, per raccontare il delirio del borgomastro che ha ucciso l'ebreo polacco, Stanislavskij tuffò il palcoscenico in un densissimo buio, tagliuzzato da bagliori funesti. E in quel buio le siluette dei giudici, scaturite dall'incubo, interrogavano il colpevole, mentre dal basso saliva il frastuono d'un ballo nuziale e in lontananza scampanellava la slitta della sua vittima.

In *Die versunkene Glocke* egli fece uso di trucchi degni delle féeries di Lentovskij e si ingegnò di forzare le caratteristiche anche nel tratteggio delle figure irreali. Il Nickelmann, spirito acquatile (Brekekekex), era un gran rospo verdastro, sprofondato a metà in un imbuto di rocce; il Waldschrat («faunischer Waldgeist»): un satiro tutto coperto di fiocchi di lana marrone, su zampe caprine; e Rautendelein, quasi uscita da un quadro di Vrúbel′, aveva capelli d'oro lunghissimi («dickes rotgoldenes Haar»), sino ai talloni, e una veste di semidiafane bande azzurrognole e rosa, ricamata di molti nastrini, che tremolavano, cangiando colore, come rivoli d'acqua[61].

5.

Come Stanislavskij, sullo scorcio del secolo altri uomini di teatro vagheggiavano un radicale rinnovamento della scena russa. E fra gli altri lo scrittore Vladímir Ivànovič Nemiròvič-Dànčenko, che dal 1891 teneva corsi di recitazione all'Istituto filarmonico di Mosca[62].

Autore drammatico, le cui commedie trionfavano al Malyj, egli agognava un teatro libero dalla «tradition routinière» e dalle beghe erariali, consacrato al repertorio moderno e in specie a Čechov, che era per lui il vèrtice della nuova drammaturgía.

Del suo amore per Čechov aveva contagiato gli allievi, e la Knipper, Mejerchòl′d, la Roksànova già sognavano di interpretare *Il gabbiano*[63]. Nemico della recitazione esteriore e delle formule pronte, esortava a «soffrire» la parte, a cercare la veracità soprattutto, anche se quella ricerca dovesse mutarsi in ricalco.

Le recite conclusive dei suoi corsi si distinguevano per la serietà dei propòsiti: la *Nora* (Casa di bambola), da lui diretta il 25 febbraio 1896, fu forse in Russia la prima incarnazione fedele d'un testo ibseniano. Egli temeva che, dopo i corsi, gli allievi da lui preparati sciupassero il proprio talento nel fango della provincia, facendosi inerti ripetitori di stampi e di fogge insincere.

E per questo risolse di associarsi a Stanislavskij, del quale conosceva alcuni spettacoli, e lo invitò ad un convegno che costituisce una data splendente nella storia del teatro. Si incontrarono il 22 giugno 1897, alle due del pomeriggio, al ristorante «Slavjanskij bazar», e presero senza preamboli a ragionare dei loro progetti in un salottino appartato. Quando l'atmosfera divenne irrespirabile dal troppo fumo, Konstantín Sergèevič propose di trasferirsi nella sua dacia. Continuarono il dialogo in treno, nella carrozza che li portava dalla stazione alla villa, ed infine a Ljubímovka, sino alle otto del giorno seguente. Diciotto ore di ininterrotti colloqui[64]. «Una conferenza dei popoli dell'universo – scriverà Stanislavskij – non vaglia i suoi importanti problemi di stato con la precisione con cui dibattemmo allora i principî della nostra impresa futura»[65].

Si trovarono súbito d'accordo nel condannare il repertorio mediocre che dominava le scene imperiali, il falso pathos, la declamazione, la sciattezza guittesca, il malvezzo dei vecchi interpreti, e decisero di dar vita ad un nuovo teatro, il Teatro d'Arte, da inaugurare nel tardo autunno dell'anno seguente.

È difficile tracciare un netto confine tra l'attività di Stanislavskij e quella di Nemiròvič-Dànčenko. In teoria il primo doveva curare le soluzioni registiche e l'altro soprintendere alla scelta dei testi e alle questioni letterarie. Il confine però non fu mai cosí rigoroso, perché, non solo Nemiròvič diede validi esempi di regie autonome, ma essi si integrarono spesso in una fervida collaborazione. Con questo non si vuol dire da ingenui che non vi fossero, tra i due patriarchi, frequenti malintesi e contrasti, non di rado attizzati dal fanatismo dei loro sostenitori.

In un suo memorandum sulla situazione dell'arte drammatica in Russia, già nel 1881 Aleksàndr Ostrovskij aveva auspicato la nascita a Mosca d'un teatro accessibile a larghi strati di pubblico, asserendo che solo i mercanti (la classe piú progredita) potevano crearlo[66]. Ed ecco era proprio un mercante, Aleksèev, ad attuare il sogno del drammaturgo. Non a caso, sino alla primavera 1901, la nuova scena si compiacque di aggiungere al suo nome l'espressione «accessibile a tutti». E del resto chi fu a finanziarla, se non i mecenati (o, come Ostrovskij diceva, i patrioti) del ceto mercantesco? Dal gruppo dei sovventori emerse per munificenza Savva Moròzov, il quale, nel 1902-903, avrebbe fatto costruire per il Teatro d'Arte un nuovo edificio elegante, al Kamergèrskij pereulok, attrezzato secondo le piú recenti conquiste tecniche[67]. Frattanto, nelle prime quattro stagioni (1898-1902), dovettero accontentarsi di riadattare il teatro «Ermitage», al Karetnyj rjad, un decrèpito caf'-conc', sudicio, freddo, impregnato di tanfo di birra e con frivoli ornamenti sui muri[68].

La compagnia (trentanove persone) fu formata da dodici ex allievi della Filarmonica (O. Knipper, I. Moskvín, Vs. Mejerchòl'd, M. Roksànova, E. Munt, M. Savíckaja, ecc.) e da quattordici membri dell'«Òbščestvo» (M. Lílina, M. Andrèeva, V. Lužskij, A. Sànin, A. Artëm, G. Burdžalov, ecc.), oltre che da interpreti di provenienza diversa (A. Višnevskij, V. Gribúnin, ecc.). Ricordiamo ai curiosi che del nucleo stabile dei figuranti faceva parte Alla Nazímova, futura diva del cinema americano[69].

Il 14 giugno 1898 gli attori convennero in una grande rimessa di legno presso il villaggio di Púškino, a trenta verste da Mosca, per assistere a un uffizio solenne e ascoltare un discorso di Stanislavskij. Consisteva, questa baracca, in due spazi uguali: una platea, prospiciente su una veranda coperta, ed un palco, diviso con un sipario di ruvida tela screziata[70].

Qui cominciarono, il 16 giugno, a provare *Antigone* di Sofocle. Il 17: *Shylock* (ovvero *The Merchant of Venice*) di Shakespeare, e il 7 luglio: *Car' Fëdor Ioànnovič* di Aleksèj Tolstòj[71]. Nemiròvič era assente. Doveva tornare alla fine di luglio, per sostituire Stanislavskij, che sarebbe andato a sua volta in vacanza.

Gli attori si unirono presto in un'intesa fraterna, in un nodo di fede e di dedizione al teatro, schivando quell'istería, quegli arbítri, quella pigrizia, che affliggevano le scene ufficiali. Nei momenti liberi si affaccendavano, con ardore di «bricoleurs», a piantar chiodi, a cucire, a dipingere, e loro stessi tenevano in ordine la baracca e le dacie d'abitazione. Furono sin dall'inizio sbandite le gerarchie e i privilegi e persino l'immagine del primo attore, perché – come afferma Stanislavskij – «non esistono piccole parti, esistono piccoli artisti» e perché «oggi Amleto, domani comparsa, ma anche come comparsa egli deve essere artista»[72].

Cominciarono le famose prove a tavolino («zastòl'naja rabòta», «čtenie za stolòm»), in cui, con pazienza monàstica, con una lentezza che non lasciava àdito al caso né all'improvvisazione, scomponevano il testo in frammenti, ripetendolo a piccoli brani, e non tutto di séguito, come usavano i vecchi teatri. Lunghe prove, tele di Penelope, che divennero proverbiali per il silenzio di cristallo che vi regnava, per la disciplina da ordine religioso[73]. Si calarono in una sorta di universo preparatorio, un universo teso come sedute di magía: in un'atmosfera disincarnata, intemporale, dove l'arte era l'unica legge. Guai se tardavano, se non sapevano la parte, se dicevano le battute a mezza voce, senza impegnarsi. Stanislavskij introdusse un «giornale», un «libro dei protocolli», nel quale si registravano le assenze, le infrazioni, i ritardi[74].

Era un'estate calda. Provavano dalle undici del mattino alle cinque del pomeriggio, e la sera di nuovo, sino a notte. Accadeva che impuntassero in una scena, e, solo dopo averla vangata e limata con accanimento, passavano oltre o, con salti da gambero, tornavano indietro. Perciò l'inconsueta abbondanza di prove: 35 per *Shylock*, 74 per *Car' Fëdor Ioànnovič*.

Indifferenza, mestiere e capriccio non ebbero dunque franchigia nella baracca di Púškino: come asserí Stanislavskij, «ogni trasgressione della vita creativa del teatro è delitto»[75]. Sorge a contrasto nella memoria l'effigie di quegli istrioni che urlavano sugli assíti della provincia con rincalzo di «ficelles» e di tic, l'effigie di quel Fenogenov che, nel racconto *L'attor tragico* di Čechov, si contorce, si sfiata, pesta i piedi e si strappa il caffettano sul petto.

6.

Il regista assunse un'inconsueta preponderanza: gli avversari poi parleranno di «assolutismo registico», definendo il Teatro d'Arte un «letto di Procuste» e una «fabbrica di angeli» e ragguagliando gli attori a bambole mutilate, a marionette inesperte nelle mani strangolatrici del mercante Aleksèev[76]. I vecchi dell'Aleksandrinskij diranno del Teatro d'Arte: è una piovra che afferra e ingloba coi suoi tentàcoli l'attore[77]. Si pensava che la preminenza del regista e il suo sforzo di fondere e calibrare gli elementi costitutivi dello spettacolo soffocassero la personalità degli interpreti, deformando la sostanza stessa del teatro.

Il Teatro d'Arte abolí la musica allegra, gli sciroppi sonori che allietavano il pubblico negli intervalli: musica sempre in dissidio col testo rappresentato[78]. Surrogò lo sfarzoso sipario che scendeva dall'alto con un sipario scorrevole di felpa pesante, d'un colore palustre (ossía verde-azzurrognolo), che si allargava dai lati in due ali, dischiuse su un frammento di vita[79]. Aperto il sipario ai rintocchi del gong, le porte dovevano súbito chiudersi, perché in platea l'illusione non fosse distrutta. E per non evadere dal personaggio, gli interpreti non avrebbero piú ringraziato durante la recita[80].

Giovandosi dell'aiuto di Víktor Símov, il primo scenografo russo nel senso moderno, Stanislavskij sostituí agli inerti fondali e alle tele dipinte «en trompe-l'œil» verisimili muri con stucchi, soffitti e parati; coprí il piano scenico di drappi a colori e ne articolò la superficie con rialzi e rilievi; offrí insolite angolazioni di stanze e, volgendo il dorso dei mobili al pubblico, alluse alla quarta parete.

A differenza che nei teatri erariali, ogni spettacolo avrebbe avuto proprie scene, costumi diversi, appòsiti arredi. Al bozzetto approssimativo subentrava il «makèt», il modellino, piú acconcio alle riproduzioni fedeli. Ogni «makèt» diveniva lo specchio d'una realtà misurata a puntino, ed ogni ambiente reale, il piú scialbo, si dilatava in una sorta di leggendaria Persèpoli, raddensata per filo e per segno nel suo calco in gesso.

Del modo meticoloso con cui Konstantín Sergèevič si preparò agli esordi del Teatro d'Arte testimonia il lavoro preliminare compiuto per lo spettacolo di inaugurazione, *Car' Fëdor Ioànnovič*. Per dare alla rappresentazione la pàtina del tempo e per staccarsi dai soliti clichés delle recite in stile boiaro, egli venne acquistando da rigattieri oggetti d'antiquariato e studiò con fervore dipinti, libri, incisioni. Ma non basta. Sebbene Aleksèj Tolstòj avesse scritto: «L'azione si svolge a Mosca, alla fine del XVI secolo», Stanislavskij non seppe appagarsi dei monumenti che gli stavano sott'occhio. E intraprese coi suoi compagni una spedizione in antiche città russe.

Con un vagone speciale si recarono in frotta a Rostòv, per visitarne il Cremlino e sentirvi l'aroma di tempi remoti. Lui stesso si fece rinchiudere una notte nel cosiddetto Palazzo Bianco. Squadrava le panche, le poltrone, gli scranni; osservava, nella foschía dell'insonnia, le minuscole porte, immaginando il contrasto fra la loro strettezza e la corpulenza infagottata dei solenni boiari, costretti a piegarsi e a tener con le mani l'alto berretto di pelo[81].

Da Rostòv a Jaroslavl', e poi per il Volga in piroscafo, comprando nei paesi fluviali pellicce, zimarre, diademi, stoffe tartare che rispondessero al gusto della Moscovia del XVI secolo. E poi ancora alla fiera di Nižnyj-Nòvgorod, dove, in un mucchio di pútride cose, Stanislavskij trovò antichi arnesi intagliati, drappi, ciòtole, conche, stoviglie di legno.

Questa brama di ciarpe, questo sogno da «fripier» non nasce in lui soltanto dallo storicismo di marca Meininger, ma anche dalla passione dei travestimenti e delle mascherate che lo accompagnò per tutta la vita. Mentre il battello scendeva il Volga, una sera, si camuffarono avvolgendosi nei manti e nei gabbani acquistati, come robivecchi smaniosi di provarsi la loro riserva di stracci in una notturna fantasia da bazar[82].

7.

In attesa dell'inaugurazione, i maldicenti irridevano i «capricci» di Aleksèev e di Nemiròvič. Che impudenza: dei dilettanti si arrischiano a scendere in lizza col Malyj. Non è un insieme di attori, ma di X, di novellini ammaestrati da un regista «kidnapper» e dèspota. In cambio, per abbindolarci, lo scaltro prestigiatore spiegherà scene sfarzose, sfarzosi costumi… Circolava persino un «pamphlet» in versi, un dialogo anonimo, in cui Stanislavskij si proclamava «implacabile nemico della tradizione, flagello degli interpreti, calamità delle scene»[83].

Il Teatro d'Arte si aprí dunque il 4 ottobre 1898 con *Car' Fëdor Ioànnovič* di Aleksèj Tolstòj: un lavoro che per trent'anni era stato vietato dalla censura teatrale, perché lo zar Fëdor vi appariva cosí pavido e imbelle e commiserevole, da ricordare i sovrani burlati delle operette di Jacques Offenbach, allora di moda[84].

Parrebbe strana la scelta di questo dramma sonante, tutto gonfiori e sermoni e parole-cióndoli, di un'austerità da parata, se non si pensasse che Stanislavskij cercava in esso un pretesto per imbastire maestosi quadri di grande esattezza documentaria, in polemica con le scene imperiali, dove simili drammi venivano rappresentati secondo gli stampi d'un falso «stil russo». Colui che non risparmiò mai frecciate contro gli artifizi del teatro in nome della semplicità della vita, dava qui esempio d'una teatralità rigogliosa e abbagliante.

> Stanislavskij ha descritto l'agitazione, l'angoscia di quella sera. Si aggirava fra le quinte, inquieto come Giona nel ventre della balena. Cercava di mostrarsi tranquillo, ma la voce gli si incrinò, quando volle esortare, come un generale, il suo esercito prima della battaglia. E appena si udirono, di dietro il sipario ancor chiuso, le note dell'ouverture, proruppe in un ballo convulso, che fu poi chiamato «danza della morte»[85].

Le prime parole di Andrej Šujskij, «In questa impresa io ripongo una salda speranza», echeggiarono come un presagio. Gli spettatori stupivano della ricchezza inconsueta dell'arredamento, della cura dei particolari, delle combinazioni cromatiche, del brulichío pittoresco dei figuranti.

Oh, l'influsso dei Meininger! Sul palcoscenico rameggiava una folta vegetazione di oggetti: gli oggetti, quelli autentici e quelli imitati, avevano tutti, non dorature d'orpello, ma tinte opache, sbiadite, quasi li avesse sfiorati allo stesso modo la scolorina del tempo[86].

Lo spettacolo rendeva a meraviglia la fastosità manierata del mondo boiaro, la lentezza cerimoniale della vecchia Moscovia. I personaggi si profondevano in riverenze ed inchini, inchini e riverenze a non finire[87]. E non solo le stoffe, ma anche i gesti ampollosi sapevano di Asia, di tartaro[88].

Con l'aiuto di Símov, Konstantín Sergèevič inventò audaci soluzioni scenografiche. Il primo episodio, ad esempio, si svolgeva in un'altana coperta, sui tetti del palazzo di Ivàn Šujskij: un'altana con grosse colonne, affacciata su una fuga di cupole e di émbrici, che componevano una veduta aerea di Mosca. E da quella loggia gli attori apparivano a mezzo busto, perché una balaustra ne nascondeva le gambe[89]. Nell'episodio del giardino di Šujskij (il primo giardino del Teatro d'Arte) fragili tronchi di bianche betulle furono sparsi in disordine sulla ribalta, perché il pubblico scorgesse gli interpreti come siluette attraverso una diafana rete di rami[90]. Nell'ottavo episodio il regista gettò in diagonale un lungo e gobbo ponte di travi, sotto la cui campata ondeggiava il fiume Jàuza, pieno di barche e di zattere[91].

Il teatro seguiva con sollecitudine la vita cangiante della luce. Il giardino di Šujskij, ad esempio, era all'inizio tuffato in un fitto buio, cosí fitto che a stento si discerneva qualcosa[92]. Ma presto, tra il gorgheggio assordante degli usignuoli, sorgeva la luna, per poi dissolversi nell'albore antelucano[93].

Da brevi didascalie Stanislavskij traeva minuziose scenette mimiche, diorami animati, nello stile della pittura storica russa del Secondo Ottocento, e in specie di quella di Súrikov. Cosí, nel primo episodio (il festino da Šujskij), egli inserí una sequela di vivaci intermezzi. Con un complesso rituale gli scalchi porgevano agli ospiti enormi vassoi con montagne di frutta, oche, cigni, fiancate di tori ed altri ingredienti fiamminghi[94]. E il dispensiere, alla fine, versava dalla balaustra sui tégoli, in direzione degli spettatori, i resti delle bevande[95].

Cosí l'episodio sul ponte gli forní il destro per popolare il palcoscenico d'una folla di figurine, caratterizzate come in un presepe: mugicchi, monaci, arcieri, accattoni, sciancati, lavandaie, venditori ambulanti, e persino tre facchini cenciosi che scaricavano sacchi dalla chiatta d'un trafficante tedesco[96]. Un variopinto quadro di genere della periferia moscovita del XVI secolo, scandito in piccoli numeri, come in pannelli. Una

«rêverie» amplificatrice, un esempio di autonomo virtuosismo registico, cui il copione serviva solo di spunto.

I costumi, i dettagli architettonici, gli oggetti ammucchiati sul palcoscenico, come nelle vetrine d'un museo, rivelavano la propensione di Stanislavskij all'insolito, al capriccioso, all'eccentrico. Accumulava arnesi bizzarri con la curiosità e la solerzia d'uno che stia erborizzando. Basta pensare agli altissimi berrettoni di pelo, alle maniche dei caffettani boiari, lunghe due metri e tredici centimetri, maniche che bisognava tirar su continuamente, e alle minuscole, disagevoli porte, in cui non si entrava senza chinarsi.

C'era un intenso legame tra questo spettacolo arabescato e gli addobbi, i gioielli, lo sfolgorío del Cremlino. Lo si avvertiva nel quinto episodio, quando alle strette finestre della camera di Fëdor nasceva la fredda alba acquosa, lottando con l'irrequieta opalescenza delle candele, che si riflettevano su gemme e broccati[97]. Lo si avvertiva nei toni di ingenua religiosità e nel ritmo pigro, con cui Moskvín, impuntando, smarrendosi, incarnava lo zar-sagrestano, inerme, indeciso, svanito: un vero «stolto di Dio»[98].

Agli occhi di questo attore, che proveniva da una famiglia devota ai precetti ortodossi e che da ragazzo aveva cantato nei cori di chiesa, la figura di Fëdor si fuse con le immagini e con gli ornamenti delle cattedrali del Cremlino[99]. Per il suo lirismo passivo, per la sua inerzia e abulía, il Fëdor di Moskvín fu il primo antieroe al Teatro d'Arte: a un passo soltanto dai personaggi di Čechov.

8.

Il debole per il pittoresco e per le «pièces à grand spectacle» spiega forse perché Stanislavskij non apprezzasse al principio i lavori di Čechov. Gli pareva che l'esistenza grigiastra e tediosa di creature inghiottite dal fango della provincia non avesse risalto teatrale. Ma Nemiròvič perseverava nel riproporre il suo autore prediletto.

Nemiròvič dové innanzi tutto piegare la riluttanza di Čechov che, dopo il fiasco all'Aleksandrinskij, era contrario a una nuova rappresentazione del *Gabbiano*, temendo di subire un'uguale vergogna. Čechov acconsentí a malincuore, rimproverandosi scarso carattere, e sino alla prima non ebbe pace e non smise di maledire Nemiròvič[100].

Stanislavskij cedette come a un sopruso alla decisione di immettere in repertorio *Il gabbiano* e, andando in vacanza nella regione di Char′kov, quando Nemiròvič giunse a Púškino per sostituirlo, portò con sé controvoglia il copione[101]. E qui a grado a grado si venne infervorando di Čechov, e cominciò a penetrare le ansie nascoste, gli impulsi drammatici di quel ristagno feriale, i desideri che bruciano al fondo di quella sommessa «grisaille», di quell'apparenza lacustre.

La sua partitura registica del *Gabbiano* dà inizio ad un nuovo stile di messinscena, uno stile rivolto allo scandaglio interiore, bramoso di trarre alla luce il «corso subàcqueo» dei dialoghi, di rendere le oscillazioni impalpabili, in breve di trasporre in immagini sceniche il «nastroènie», ossia il «mood», l'atmosfera.

Nacquero allora al Teatro d'Arte le famose pause, gli angosciosi silenzi allusivi, come finestre dischiuse sul sottotesto, trèpidi sprazzi di inesprimibile, che rompevano la fluidità letteraria del vecchio teatro.

Ma il passaggio ad una regía psicologica, col *Gabbiano* (17.XII.1898) e poi con *Zio Vanja* (26.X.1899), non significa, come molti credono, che Konstantín Sergèevič rinunziasse di colpo alle trovate teatrali e alla ricerca di effetti.

Rappresentando i lavori di Čechov come elegía di sentimenti conculcati da una realtà grossolana, come lirica di illusioni distrutte e di inappagate speranze, egli voleva che i personaggi sconfitti (Treplëv, Nina, Zio Vanja) vivessero la loro parte coi nervi scoperti, a singhiozzi, con scosse febbrili. Come galli feriti che rabbuffino le piume.

Per questo il Treplëv di Mejerchòl'd esprimeva con toni aspri e stizzosi, con un convulso tremore lo spegnersi delle sue aspirazioni, il suo fallimento. E la Roksànova interpretò Nina Zarèčnaja come una nevròtica, a strappi, a singulti, con gèmiti isterici, lacerando la fragile essenza del personaggio e innestandovi note di perdizione e rovina[102].

Nella partitura di Stanislavskij, Zio Vanja appare impaziente, irascibile, sfibrato dalla scontentezza e dalla

nausea: batte i pugni sul tavolo, si agita, ammazza zanzare (le famigerate zanzare stanislavskiane), ride nervosamente, si strofina la fronte e scompiglia i capelli, urla, rovescia le sedie, poggia la testa sui palmi, si strugge in pianti. Il suo sparo su Serebrjakòv non è ribellione, ma conseguenza dei nervi eccitati. Alla fine egli «scoppia in singhiozzi, cadendo col volto sul tavolo» e gronda lacrime, mentre la pioggia picchia sui vetri, Sonja esalta il futuro, e in lontananza un guardiano percuote la tabella di ghisa[103].

Un desolato commento acustico accompagnava la disperazione, l'agonía di queste figure. Suoni strazianti irrompevano nella vuota piazzaforte del loro silenzio, come onde in fossati di sabbia. Basta pensare al calpestío dei cavalli sul ponte di legno e allo stridore dei grilli dietro la stufa, con cui Konstantín Sergèevič significava l'angoscia che invade la casa di Sonja, quando i Serebrjakòv se ne vanno.

Il Čechov di Stanislavskij si impernia sul dissidio tra la purezza incantata dei sogni e l'urlante banalità soddisfatta. Agli anèliti lirici di Nina, Maša, Zio Vanja, Treplëv fanno àrgine le piccole abitudini e la sufficienza sfrontata di figure aride, come Šamràev, la Arkàdina, Serebrjakòv. Nel *Gabbiano* il regista si ingegna di sottolineare la dissonanza delle due sfere discordi, contrapponendo ai furori, alle lacrime degli sconfitti le risa sguaiate dei borghesucci trionfanti.

Il disinganno, il tracollo delle speranze è il motivo precipuo del Čechov di Stanislavskij. Per questo egli taglia dall'ultimo monologo di Nina le parole «Io sono un gabbiano… No. Sono un'attrice», parole che nel copione ella pronunzia, alzando la fronte, come nella certezza d'aver trovato la sua vocazione. Per Stanislavskij, al contrario, prostrata dagli scrosci di risa che giungono dalla sala da pranzo, Nina dice il monologo, immobile, esausta, appoggiandosi senza forza alla porta, chinando la stanca testa fra le mani[104].

Nei lavori di Čechov dunque Konstantín Sergèevič tende ad esacerbare la pena e la disfatta delle creature liriche. Gli ardori, i sogni vulnerabili di questi eroi sono infranti dalla ruggine della provincia e dall'astio del filisteismo, ed essi colano a picco come cani di piombo.

9.

Nell'inverno 1899-900 la malattia aveva impedito a Čechov di andare a Mosca, per assistere alla rappresentazione di *Zio Vanja*[105]. E cosí, a primavera (avvenimento inconsueto nella storia dello spettacolo), il Teatro d'Arte risolse di scendere a Jalta, per recitare dinanzi al suo drammaturgo malato.

Fu come «una grande trasmigrazione di popoli»[106]. Si misero in viaggio, festosi, nei giorni di Pasqua: attori, mogli, bambini, balie, domestiche. Con scene, attrezzi, costumi, e samovàr, e ogni sorta di pacchi e imballaggi[107]. «Dal dieci al quindici aprile il Teatro d'Arte reciterà a Sebastopoli, – annunziò Čechov a Gor′kij, – dal sedici al ventuno a Jalta. Saranno dati *Zio Vanja, Il gabbiano, Einsame Menschen* di Hauptmann e *Hedda Gabler* di Ibsen. Venite immancabilmente. Dovete conoscere da vicino questo teatro e familiarizzarvi con esso, per scrivere qualche lavoro…»[108].

E lui stesso, in battello, si recò a Sebastopoli incontro agli attori, felice di rompere la lunga solitudine, scaldandosi al fuoco del loro affetto, delle loro premure. L'intera tribú zingaresca si riversò quindi a Jalta. Era l'alba del secolo. Un tempo disperatamente lontano. L'alacrità dei giovani interpreti faceva armonía col rigoglio della natura meridionale, col luccichío primaverile del mare. Nella città crimeana frattanto, attratti dall'abbagliante occasione, convenivano Búnin, Kuprín, Stanjukòvič, Čírikov, Gor′kij, e molti altri letterati e scrittori[109].

La dacia di Antòn Pàvlovič divenne il quartiere di questa moltitudine invadente e chiassosa. Vi piombavano a nembi sin dal mattino, accendendo un brioso brulichío di discorsi, di ciarle, di dispute. E dall'alba alla notte era un séguito di colazioni e spuntini, un continuo viavài di bicchieri di tè e di «zakúski». La gioia di tali conviti nasceva nei russi, in quegli anni, dalla capacità di accamparsi, di vivere insieme alla buona (senza la nostra crucciata riservatezza), dall'ardore di un'ospitalità ridondante, arruffona, cosí generosa da essere quasi ossessiva[110].

In questa babele Antòn Pàvlovič era come risorto. Aggravandosi il male, tanto piú si aggrappava alla vita. In quei giorni invigorí il suo amore per l'attrice Ol′ga Knipper, che presto avrebbe sposata; in quei giorni maturò nuovi progetti, ed appena la compagnia fu partita, si mise a comporre *Le tre sorelle*[111].

La tessitura registica di Stanislavskij per il nuovo lavoro di Čechov (31 gennaio 1901) si fonda ancora una volta sull'urto fra l'urlante spaccio della trivialità compiaciuta e l'innocenza, il pudore di fragili creature,

lentamente sommerse da una realtà divorante, di cui non hanno la chiave. Il primo atto (l'onomastico di Irina) è un preludio giulivo: il palcoscenico splende di fiori; alle finestre spalancate dopo la prigionía dell'inverno occhieggiano rami con verdeggianti bocciòli; il cinguettío degli uccelli si mescola ad esclamazioni contente e ai trilli (ancora sereni) del violino di Andrej[112].

Ma nel secondo atto la trivialità ormai dilaga. Per significare che Nataša e il suo Bòbik hanno invaso come una muffa la dimora delle tre sorelle, mutandola in un arsenale filisteo, Stanislavskij accumula in scena pannolini, cuscini, fasce, giocattoli, un arlecchino coi piatti, un organetto, una tròttola. E con una quèrula gamma di suoni rende piú lacerante l'angoscia dei vinti: due pèndole battono, nella stufa ulula il vento, la tormenta picchia sui vetri, un topo raspa in un angolo, e di fuori giungono un canto di ubriachi, i gèmiti di un'armonica, il tintinnío d'una tròica, una folata di voci allegre (è carnevale)[113].

Nel quarto, mentre in giardino s'addensa l'autunnale mestizia dei congedi, ritmata da un assiduo cadere di foglie, dalla casa ormai estranea arrivano a tratti, con strídula dissonanza, la risatina indifferente di Nataša, il basso profondo di Protopopov, lo squillo d'una tròttola, il chiasso d'una sfera di legno che rotola sul pavimento. E d'improvviso, come propàggine della realtà filistea, una balia vien fuori di dietro la tenda, per raccattare una palla slittata giú dal balcone. Stanislavskij fu in dubbio se non dovesse uscire a raccoglierla lo stesso Protopopov, che egli si immaginava balordo grassone col sigaro[114].

Nelle *Tre sorelle* il regista curò le «atmosfere» con piú accanimento che nel *Gabbiano* o in *Zio Vanja*, ordendo uno scaltro missaggio di rumori off, facendo del palcoscenico un'uccelliera di suoni allusivi. Nella sua partitura la vita della provincia, incalzata dal desiderio di Mosca, è come un'eterna ronda di piccoli tram, un magma abulico in cui le creature si muovono coi moti lenti dei palombari nell'acqua. Per esprimere la sconsolatezza, la pena che vibra impalpabile in quelle battute disperse, in quelle schegge di dialogo, intarsio di divergenti pensieri, egli ricorre a una serie di segnali acustici, che servono di condensatori d'«atmosfere».

Le risatine che incrinano come borborigmi di rospi la purezza dei sogni, il raspare dei topi, l'armonica, le geremíadi del vento sono metafore intese a suggerire i sussulti, le ombre, lo spazio dell'anima, specchi sonori che riflettono e svelano il corso subacqueo del dramma. Con le sue minuziose ricerche di effetti fonici Stanislavskij finisce col trasferire le trame di Čechov da una sommessa dimensione psicologica in una specie d'universo acustico, dove anche le pause tintinnano.

Copiosi pretesti per invenzioni sonore offrí al regista anche l'ultimo lavoro di Čechov, *Il giardino dei ciliegi*. Ansioso di dar corpo alle lacrime, di rendere la vacillante sintassi delle cose che muoiono, la malinconía d'un tramonto, Konstantín Sergèevič attenuò i lati comici, gli spunti da vaudeville, trasformando il testo di Čechov in una fioca elegía, in una sorta di requiem.

E la prima (il 17 gennaio 1904) fu triste come una cerimonia d'addio. Si festeggiava il venticinquennio dell'attività letteraria di Čechov. Dopo il terzo atto Antòn Pàvlovič apparí alla ribalta, di malavoglia, pallido e magro, reggendosi a stento: fra cespi di fiori. Non riusciva a frenare la tosse, mentre gli rivolgevano fastidiose tirate di devozione e di plauso. Dalla platea lo esortarono a sedersi, ma lui, contrariato, si incaponí a stare in piedi per tutta la cerimonia. Non parlò, sorrideva coi denti: guardava come un condannato[115]. Sei mesi dopo, il 2 luglio: «Ich sterbe», si spegnerà a Badenweiler.

10.

Furono i poemi drammatici di Čechov a dare un vólto e uno spirito al Teatro d'Arte, ad approfondirvi quel gusto delle «atmosfere», degli accordi minori, delle penombre, che lo avrebbe distinto dallo storicismo pomposo di marca Meininger. D'altronde essi trovarono un'esecuzione adeguata nel rigore di questo teatro-orchestra.

Čechov e Stanislavskij tendevano entrambi a narrare con una cadenza flemmatica e inerte, a sdipanare gli intrecci come una pasta dolente, a dissolvere tutti gli impulsi nel fumo d'una malinconia uguagliatrice. Il ritmo pigro, scorato dei testi di Čechov combaciava col ritmo del nuovo teatro. E all'inversa: la lentezza sospesa, le lunghissime pause tornavano a pennello al letargo (al delirio) della provincia. Quei «tableaux vivants», che in *Car' Fëdor Ioànnovič* erano il risultato di pittoreschi aggruppamenti, nei drammi di Čechov nascevano dagli improvvisi silenzi, durante i quali gli attori si irrigidivano, assorti, in pose d'album.

Insomma, il Teatro d'Arte pareva predestinato a trasporre in immagini il mondo anemico-opaco del poeta di Jalta, le sue esistenze tramate di monotonía iterativa, di spenta ferialità, di rapporti immutabili.

Čechov condizionò tutta l'attività di Stanislavskij-regista. Qualunque cosa Konstantín Sergèevič mettesse in scena, i personaggi delle sue partiture avevano sempre il sembiante, l'accento degli eroi čechoviani. Riaffioravano spesso nei suoi spettacoli la sconsolatezza del giardino dei ciliegi, il «sono partiti» che echeggia (opprimente) in *Zio Vanja*, il rammàrico dei congedi, il cruccio degli autunni.

Egli adattò le esperienze delle regie čechoviane al dramma *Einsame Menschen* (che Antòn Pàvlovič amava) e ad altri copioni di Hauptmann, e a Turgènev. A che punto Stanislavskij, dopo la riluttanza iniziale, si fosse infatuato di Čechov, può scorgersi dalle parole che pronunziò ad una prova del *Giulio Cesare:* «Dobbiamo recitare Shakespeare in modo diverso dagli altri teatri, dobbiamo recitarlo in toni čechoviani»[116]. Ancora nel '33, dirigendo *Talanty i poklònniki* (Talenti e ammiratori), egli ridusse alle gracili filigrane di Čechov il robusto dramma di Ostrovskij e mutò la protagonista, la Nègina, in una variante di Irina o di Sonja[117].

Nel nome di Čechov la fama del Teatro d'Arte si propagò per la Russia, giungendo sino ai «cantucci degli orsi», ai luoghi piú vili e sperduti. Nella remota provincia gli intellettuali apprendevano con desiderio che a Mosca era nato un meraviglioso teatro. Non poche lacrime, non pochi turbamenti procurò il Čechov di Stanislavskij ai sognatori della Russia periferica che, capitàti a Mosca, si recavano in questo teatro a singhiozzare e a soffrire con Sonja, con Nina, con le tre sorelle, cullandosi al canto dei loro illusori presagi. Per vedere *Il gabbiano*, gli studenti facevan di notte la fila, nel gelo; e aspettavano l'alba, che il botteghino s'aprisse, leggendo sotto i lampioni o ballando, per riscaldarsi[118]. La Russia coperta di sputi, la Russia umiliata attingeva speranza dalla purezza di quegli spettacoli.

È inutile però coltivare la sciocca leggenda della perfetta identità di pensieri fra Čechov e il Teatro d'Arte. Sono noti i dissensi a causa delle *Tre sorelle* e soprattutto del *Giardino dei ciliegi*, che l'autore stimava un'allegra commedia, quasi un vaudeville, e invece il regista «un pesante dramma di vita russa»[119]. A Čechov sembrava che Stanislavskij desse eccessivo risalto all'evanescenza elegiaca, ai sospiri d'addío, alla mesta «grisaille» degli sfondi, trascurando il burlesco, ed era scontento che la villa della Ranèvskaja apparisse cadente, in rovina, anziché mostrare le tracce della passata dovizia[120].

E quanti altri contrasti. Čechov avrebbe voluto, ad esempio, che Nina sorgesse alla fine dalle sue sofferenze, trovando una certezza, una strada, e perciò fu spietato con la Roksànova, che la interpretava coi modi convulsi e affannosi d'una creatura distrutta. E del Trigòrin di Stanislavskij, troppo abulico, floscio, annoiato, senza fibra né spina dorsale[121], scrisse alla sorella Maria (4 febbraio 1899): «recitarlo cosí infrollito e indolente può solo un attore mediocre, duro di comprendonio»[122]. E a Gor'kij (9 maggio 1899): «Trigòrin (il prosatore) andava per il palcoscenico come un paralitico; era privo d'una sua volontà, e l'interprete lo aveva inteso in un modo che mi nauseava il guardarlo»[123]. E a Nemiròvič (3 dicembre 1899): «hai ragione, per Pietroburgo è necessario ritoccare ancora un poco Aleksèev-Trigòrin. Iniettargli spermina, o qualcosa di simile. A Pietroburgo, dove abita la piú parte dei nostri letterati, Aleksèev, che recita Trigòrin come un impotente inguaribile, lascerà tutti perplessi»[124]. Quell'anno, in Quaresima, a stagione finita, gli attori del Teatro d'Arte interpretarono una sera *Il gabbiano* solo per lui: e la recita parve all'autore cosí strascicata che, alla fine del terzo atto, andò tra le quinte con l'orologio sul palmo, pregandoli di non continuare[125].

Ebbene, conscio dei dissapori che spesso contrapposero autore e regista, e riconoscendo gli eccessi di Stanislavskij nelle regie čechoviane (la soverchia lentezza, il puntiglioso realismo, l'abuso di suoni e di mezze luci, l'insistenza sul giuoco dei nervi e sugli impeti isterici), non so consentire con Georges Neveux, quando afferma: «Ce fameux accord entre ces deux hommes, il me semble aussi qu'il était à base de malentendu (disons: de demi-malentendu) et que Stanislawsky n'a peut-être jamais joué une pièce de Tchékov comme Tchékov rêvait qu'elle fût jouée»[126].

Gli screzi d'altronde non raggelarono l'affetto di Čechov per il Teatro d'Arte. «Se vivessi a Mosca, – scriveva a Nemiròvič il 24 novembre 1899, – cercherei di impiegarmi da voi, magari come custode, per aiutarvi almeno un poco e, se possibile, impedirti di intepidire a riguardo d'una cosí cara istituzione»[127].

Da Jalta seguiva minutamente, attraverso le lettere della Knipper, le vicende del teatro, interessandosi ai nuovi lavori, agli interpreti, agli spettacoli, e forniva consigli e suggerimenti, e premeva che si rappresentassero solo commedie contemporanee. Se andava a Mosca, era sempre alle prove. Ma agli attori desiderosi di chiarimenti rispondeva malvolentieri, sfuggendo, trincerandosi dietro la frase: «Sentite, ho già scritto tutto»[128]. Eppure a volte una sua scarna allusione dall'apparenza bislacca, l'alcool sottile d'un suo paradosso illuminavano mirabilmente un personaggio, un dialogo.

11.

Nella scelta del repertorio il Teatro d'Arte non ebbe un indirizzo sicuro. Ciò che accomuna le diverse «linee», di cui discorre Stanislavskij[129], è la smania dell'esattezza, lo scrúpolo. Lavora con meticolosa pazienza il regista, e, per l'ansia di opporsi allo standard, alla sciatta precipitazione dei vecchi teatri, il suo estro sconfina in una pedantería esasperata.

L'amore della compiutezza indusse piú volte il Teatro d'Arte a disporre spedizioni archeologiche, simili a quelle intraprese per *Car' Fëdor Ioànnovič*. Quando si preparava il *Giulio Cesare* di Shakespeare (2.X.1903), Nemiròvič e Símov calarono a Roma e a Pompei, a studiare i monumenti e gli scavi, e si allestí nel ridotto una sorta di laboratorio scientifico per la raccolta di dati sul mondo antico[130]. La messinscena del *Brand* ibseniano (20.XII.1906) li spinse in Norvegia, di dove portarono modellini di suppellèttili[131]. Prima di rappresentare Tolstòj: *La potenza delle tenebre* (5.XI.1902), Stanislavskij viaggiò nei villaggi del governo di Tula, osservandone le isbe, le usanze, le cerimonie nuziali e acquistando vestiario, pellicce, rozzi utensíli[132].

Per fiutare il «colore» e il folclore del favoloso regno di Berendèj, dipinto da Ostrovskij in *Snegúročka* (24.IX.1900), Konstantín Sergèevič si addentrò assieme a Símov nel Settentrione, oltre Vòlogda, nel paesetto di Podošàricha, sperduto tra fitte foreste coperte di neve: e per poco la gente del luogo non li aggredí, sospettandoli di maleficio[133]. Per rispecchiare a puntino la «fauna», il miserabilismo di *Bassifondi* di Gor'kij (18.XII.1902), volle conoscere il Chitròv rỳnok, il quartiere facinoroso di Mosca, dove, in muffite spelonche, vegetavano torme di furfanti, di reietti, di ex uomini. Scesero di notte in un infído sotterraneo dagli accessi segreti: e non solo le ambigue larve di quel lercio ipogèo si interessarono delle loro pellicce, ma Símov rischiò la vita per un malaccorto giudizio su un disegno appeso ad un muro[134].

Queste escursioni (che ricordano i vagabondaggi dei pittori realistici russi in cerca di materiali dal vero) divennero presto di moda. Accingendosi a scriver la musica per *Anatema* di Andrèev (2.X.1909), il compositore del Teatro d'Arte Il´jà Sac si recò in cittaduzze del meridione, dov'erano piú numerosi gli ebrei, per ascoltare canzoni di sinagoga ed assistere a riti e sponsali ebraici[135]. E nel 1911 lo stesso Mejerchòl'd, che pure avversava le minuzie documentarie, prima di mettere in scena all'Aleksandrinskij *Il cadavere vivente*, visitò a Mosca un coro di zingari e la trattoría in cui si svolgono alcuni episodi del dramma di Tolstòj[136].

Nel 1913, per la rappresentazione allo Svobòdnyj teatr moscovita dell'opera di Musorgskij *Soròčinskaja jàrmarka* (La fiera di Soròčincy), curata con spèrpero naturalistico da Aleksàndr Sànin (un seguace di Stanislavskij), l'iniziatore di questa impresa, il regista Mardžànov, corse a comprare a Soròčincy, in un giorno di mercato, autentici buoi ucraini[137]: stranezza che Majakovskij derise in un suo articolo[138]. Ancora nel 1934, mentre approntavano – sotto la guida di Ochlòpkov – la commedia *Gli aristocratici* di Pogòdin, in cui si narra di ladri, di prostitute e banditi che si redimono lavorando alla costruzione del canale Mar Bianco – Mar Baltico, tre attori del Realistíčeskij teatr decisero di esplorare le cave della malavita, e a Rostòv, dove la compagnia era in tournée, camuffati da malandrini, si introdussero in una tana di truffatori, scampando poi a stento a una rissa cruenta[139].

Il dèmone della precisione stimolava sovente Konstantín Sergèevič a ricorrere ai consigli di esperti: per *Le tre sorelle*, ad esempio, fu assistito da un colonnello di artiglieria e da un sottocapo pompiere; per *La potenza delle tenebre* si giovò dei dettàmi di due mugicchi sapienti, un vecchio e una vecchia, che si era portato dalla regione di Tula[140].

Spedizioni ed esperti dovevano accrescere l'aderenza del teatro al reale, far d'ogni spettacolo una sequela di illustrazioni di genere o un prontuario d'archeología o una rassegna etnografica. Ma questa fatica preparatoria in effetto sfociava in intemperanze naturalistiche.

Pensiamo alle macchie d'umido che, nel *Giardino dei ciliegi*, comparivano sulle pareti della vetusta tenuta, quando gli abitanti, alla fine, partendo, ne toglievano i quadri[141]. Alle concrezioni di fango dinanzi all'isba dal tetto di paglia ne *La potenza delle tenebre*[142], e al luridume colloso, stagnante nell'interno dell'isba, con le icone offuscate dalla fulíggine, i quadretti ingrommati di mosche, i berretti unti sul tavolo e lo sporco mastello ricolmo di ricci di schiuma[143]. Ai pancacci di *Bassifondi:* al fumoso dormitorio dal basso soffitto, rischiarato da un'unica sudicia lampada. Il regista coloriva la sua tessitura con un viavai di figure minute (doloranti macchiette) e un «tohu-bohu» di particolari aneddotici, che esprimevano la disperazione senza spiragli, la squallidezza di quell'ínfima gente. E anche qui un alone di cantilene, bisbigli, melodie

d'organetto avviluppava la scena, immettendo brividi acustici, lacerazioni sonore nell'affresco della selvaggia miseria[144].

> Sebbene si lamentasse frequentemente di questa accanita analisi del particolare, Čechov non era poi troppo lontano dallo scrúpolo di Stanislavskij. Anche lui ingigantiva le inezie. Pretese che Lopàchin portasse le scarpe gialle[145]. Per Trigòrin voleva «calzoni a scacchi e scarpe bucate», e si dolse di Stanislavskij, che lo interpretava, indossando calzoni bianchi e scarpine da spiaggia[146]. Quando poi questa parte fu affidata a Kačàlov, Antòn Pàvlovič si preoccupò di altri nonnulla: «Le canne da pesca, sapete, devono essere di fabbricazione domestica, storte. Le fa lui stesso col temperino… Il sigaro dev'essere buono. Magari non troppo, ma assolutamente con carta argentata». Dopo averlo osservato nelle spoglie di Veršinin, Čechov disse a Kačàlov: «Bene, assai bene… Solo che voi portate la mano alla visiera non come un colonnello. Ma come un tenente. Bisogna fare il saluto con piú autorità, con piú sicurezza»[147].

Per amore del vero e avidità di dettagli, al Teatro d'Arte mettevano in moto complicati congegni, come il ruscello alpestre e la valanga che travolge Rubek nel dramma di Ibsen *Quando noi morti ci destiamo* (24.X.1900)[148]. E si disperdevano in minutezze cosí ostinate e incredibili, da rivelarsi irreali.

Ci riferiamo al primo atto di *Zio Vanja*, nel quale gli interpreti lottavano come invasati con le zanzare fischianti, spandendo fumo e aggirandosi con fazzoletti sul capo[149]. O a quell'attore che, in *Intérieur* di Maeterlinck (2.X.1904), sebbene non visto dal pubblico, doveva, per tutta la recita, star dietro ad una finestra in un costume accuratamente studiato[150]. O al boiaro Bermjata che, in *Snegúročka*, rintuzzava gli assalti delle zanzare, come un beí d'Algeri che scacciasse le mosche. In questo lavoro il regista orchestrò con gran diligenza il russare dei súdditi di re Berendèj e, per suggerire l'immagine di un'Arcadia slava, avrebbe voluto all'inizio (ma vi rinunziò) introdurre anatre, capre, galline e tutta una serie di animali da cortile[151].

La bramosía di realtà portò il Teatro d'Arte alla ricerca d'una quarta dimensione, che chiudesse il palcoscenico come il coperchio d'una scatola, e all'idea forsennata di erigere interi appartamenti dietro le quinte. Per questo gli alberi avanzarono alla ribalta, e gli attori e i divani volsero le spalle al pubblico[152]. Per questo, in *Anche il piú furbo ci casca* di Ostrovskij (11.III.1910), si suppose che il sole splendesse dalla platea e, filtrando per la finestra di un'ipotetica quarta parete, proiettasse sul pavimento bagliori, arabeschi come di tende, ed ombre di fiori posati su un davanzale illusorio[153]. Per questo, nell'*Ivànov* di Čechov (19.X.1904), furono costruite a ridosso del palcoscenico due stanze invisibili agli spettatori: un salotto e la camera di Sara, con tutto l'arredamento, perché gli attori vivessero anche fuori scena la vita dei personaggi[154]. Soleva dirsi per burla che, in *Gore ot umà* (Che disgrazia l'ingegno: 26.IX.1906), un'adorna vettura dei tempi di Griboèdov aspettasse dietro le quinte Čackij, il protagonista, quando egli alla fine, sdegnato della futile società moscovita, si allontana gridando: «La carrozza, la mia carrozza!»[155].

Il naturalismo di Stanislavskij è soprattutto passione dell'oggetto. «Camini, tavoli, scaffali – afferma Mejerchòl'd – sono ingombri d'una gran quantità di piccole cose, distinguibili solo al binòcolo, per scorger le quali lo spettatore curioso e perseverante ha bisogno di piú di un atto»[156].

Stanislavskij inventa le sue «atmosfere» con profusioni di oggetti allusivi (si è già accennato alle *Tre sorelle*, ove un «bric-à-brac» soffocante di corredini e balocchi indicava il clima di filisteismo instaurato dalla triviale Nataša). Egli riversa ed ammucchia gli attrezzi col fervore con cui i «korobèjniki», rivenditori ambulanti, estraevano da una cassetta pettini, fibbie, forcine, ganci, anelli, pietruzze, nastri multicolori.

Gli piace mutare il palcoscenico in uno stand d'esposizione, in una bottega delle antichità[157]: e la parola «antichità» è appropriata, perché tutte le cose, al Teatro d'Arte, parevano inverniciarsi della pàtina stinta del tempo, affiorare da opache distanze: come se le tirassero fuori ogni volta da vecchi, ràncidi baúli[158]. Il palcoscenico di Stanislavskij era spesso stipato di cianfrusaglie, come la casa del commerciante di mobili, che Dylan Thomas ha descritto nel suo racconto *Adventures in the Skin Trade*. Babilonie di oggetti. Lo «stimatissimo armadio», cui Gaev rivolge una goffo-commossa tirata, è un personaggio importante del Teatro d'Arte.

Nella selezione del trovarobato il regista va sempre al capriccioso, al bizzarro, ed accade che i suoi oggetti eteròcliti prendano l'aspetto inquietante di feticci, di «ready-mades». La stravaganza finisce col trionfare della storicità; per destar meraviglia, si scelgono attrezzi e modelli inconsueti; il realismo si invischia nella pània del pittoresco, degli ornamenti vistosi.

Sappiamo delle minuscole porte di *Car′ Fëdor Ioànnovič*, che impacciavano i corpulenti boiari. In quello spettacolo, richiamandosi alle indicazioni dello storico Ivàn Zabèlin[159], il regista volle che le maniche dei caffettani fossero lunghe due metri e centimetri tredici, come spènzoli di spaventapasseri, e che la veste di Fëdor, di pretto broccato, avesse filettature conformi ai ricami dell'epoca (e intanto pensava allo stupore che avrebbero suscitato i ricami e le maniche). Per *Gore ot umà*, fra tutti i cappelli possibili, fermò la propria attenzione su alti cilindri dalla tuba svasata[160]. Quando (assieme a Benois) mise in scena *Le malade imaginaire* (27.III.1913), fece cercare per quattro giorni in tutta Mosca un nastro adatto a guarnire la cintura d'una comparsa, del quale nessuno si sarebbe accorto[161].

Carico di bizzarrie, il palcoscenico di Stanislavskij assomiglia talvolta all'appartamento ordinato d'una zitella maniaca. Si direbbe che questa prodigalità di gingilli, di «fanfreluches», di quisquilie sia una conseguenza dell'interesse ottocentesco per le esposizioni universali, ed è singolare che l'attrezzo inusitato del Teatro d'Arte abbia qualcosa che anticipa gli oggetti «démodés» e «inutilisables», esaltati piú tardi dai surrealisti[162].

La realtà, che si vuol riprodurre nelle minuzie, viene di fatto sostituita da surrogati di oggetti eccentrici. Anche in *Bassifondi* di Gor′kij il regista raduna le ciarpe della povertà come le reliquie d'un carnevale. Gli stracci dei miserabili sono anch'essi un pretesto d'esposizione e di teatro, come i caffettani boiari.

Ed ecco, dinanzi a questa inflessibile volontà di esattezza, a questa sollecitudine che trasforma le scene in vetrine di «bibelots», sommergendo talora l'interprete sotto il peso dell'oggettería, sorge a contrasto il ricordo del vecchio teatro negletto, con la sua routine inebriante, le sue voci grasse, il palcoscenico vuoto come un armadio d'albergo, le livree buffonesche degli inservienti, il sussurro spasmòdico dei suggeritori. Il teatro, in cui gli unici oggetti teatrali erano forse i servizi d'argento, le tabacchiere, le spille, i busti di Shakespeare, che il pubblico offriva ogni tanto per riconoscenza agli attori.

12.

L'arte di Stanislavskij è costruita sulle iperboli. Si pensi al suo modo ossessivo di comporre le scene di massa, determinando le caratteristiche e i tratti di ogni singola immagine. Con animo ottocentesco egli amava i panorami animati, l'ostentazione vanitosa del «tableau vivant». L'abbiamo già detto, bastava un'esile didascalia a fornirgli il pretesto per imbastire una figurazione pullulante, una sístole-diàstole di conversioni e manovre.

Questo «manieur de foules» individuava dapprima, ad una ad una, nel trucco, negli indumenti, nel gesto le proprie comparse, combinandole poi in una concordia discorde, in una pluralità coordinata. Dunque non piú spalliere di ciocchi, allineati come cordoni di gendarmi in costume, non piú branchi d'opera, ma un contrappunto di aggruppamenti, di incastri, di abili evoluzioni.

Di strategía delle masse il Teatro d'Arte diede memorabili esempi, specialmente nel *Giulio Cesare* (diretto da Nemiròvič), dove la moltitudine della vecchia Roma era effigiata con un'esattezza che faceva dello spettacolo quasi una dissertazione di storia, un compendio di glosse sul mondo antico. Vi si movevano schiavi, matrone, scugnizzi, arúspici, cortigiane, mendíchi, ganimedi, fioraie, rivendúglioli: ciascuna delle duecento comparse ebbe una sua «biografía»[163], fu distinta dalle altre nella veste, nei cómpiti, nelle attitudini, come le figurette di certi orologi o teatrini meccanici. Si addensavano e si disunivano con l'irrequietezza di cellule sotto un microscopio, formando un brulicante diorama.

Dell'esistenza febbrile di Roma nei giorni di Cesare il teatro ritrasse, non gli aspetti solenni, ma le minuzie di genere: un barbiere strappava con le pinzette i peli ai clienti, un oste accudiva a un treppiede, una matrona faceva le cómpere, alcuni schiavi portavano un'anfora, altri una lettiga, fannulloni giocavano a dadi, una giovane donna infiorava la finestra della sua casa. La rievocazione storica, insomma, si frantumò in colorite vignette, in scene di vita comune, nel gusto della pittura russa del secondo Ottocento.

Nel tratteggio delle masse i due patriarchi del Teatro d'Arte lavoravano come figurinai, spezzando le vaste tele in anèddoti e inclinando (per stimolo di Stanislavskij) al bizzarro, all'insòlito, ai particolari curiosi. Ricordiamo lo sciame dei «berendei» in *Snegúročka*, i disperati e i reietti di *Bassifondi* e, in *Car′ Fëdor Ioànnovič*, la plebe russa del tempo dei torbidi. E che dire di quei pitocchi che, in *Anatema*, intessevano un ballo raccapricciante, guidati dall'orrido Nullus?[164]. Questa colluvie di straccioni, grotteschi come personaggi di Ensor, precorre la turba di storpi del monodramma *Vladímir Majakovskij* e la ciurma di miseri ebrei dai vestiti di lebbra che danzerà nel *Gadibúk* di Vachtàngov.

Poiché l'esattezza era sempre occasione di iperboli, anche nell'orditura delle scene d'insieme l'effetto teatrale, l'impasto di iridescenze e di tinte finivano col prevalere sull'anèlito di fedeltà. E, iperbole per iperbole, questi episodi corali, col loro smodato verismo, varcavano i limiti della finzione del teatro, per bussare alla vita.

Accesa dai suoi incitamenti profetici, la folla sollevava Brand, singhiozzando, come in delirio; e, chiuso il sipario, continuava a baciargli le mani, scordandosi che quell'uomo non era piú Brand, ma Kačàlov[165]. Nei giorni angosciosi della rivoluzione del '905, mentre infuriava l'ondata dei «pogròm», durante la recita di *Deti solnca* (I figli del sole) di Gor'kij (24.X), l'urlante accozzaglia che irrompe nella dimora di Protasov fu scambiata per un reparto delle centurie nere, penetrato dal palcoscenico: e al grido delle comparse, vestite tutte di bianco (una volta tanto d'un solo colore), rispose l'úlulo isterico degli spettatori che, balzando dai loro posti, si lanciarono verso l'uscita in un affannoso pigia pigia[166].

13.

Non diversa premura poneva Konstantín Sergèevič nel concertare il disegno acustico dei suoi spettacoli, specialmente – come abbiamo già detto – nei lavori di Čechov. Altalene scricchiavano, schioccavano pallottolieri, cavalli picchiavan gli zoccoli su un ponte di legno, di lontano echeggiavano accordi di orchestre. Proverbiali divennero i grilli dietro la stufa nell'ultimo atto di *Zio Vanja*[167].

Gran parte del fascino delle regie čechoviane di Stanislavskij scaturiva appunto dalla scaltrezza delle mistioni sonore. Nel *Gabbiano*, ad esempio, alla fine del primo atto, mentre Maša, distrutta dall'indifferenza di Treplëv, cadeva in ginocchio, in singhiozzi, appoggiando la testa sulle gambe di Dorn, affluivano le onde d'un valzer banale, e col valzer – dindòn di campane, il canto d'un villico, gracidío di ranocchie, lo squittío d'una quaglia, il toctoc d'un guardiano, ed altri rumori notturni[168]. Nel quarto atto, là dove Maša scandisce con voce monotona i numeri della tómbola, si sentivano gli urli del vento, il vibrare dei vetri, ed un valzer di Chopin, che Treplëv eseguiva in una stanza appartata[169]. Fragore di pioggia e di vento accompagnavano le parole di Nina, e la sua fuga, alla fine, era espressa da una sequela incalzante di suoni off: sbatteva una porta, un'altra porta, passi tonfavano per il terrazzo, e poi il mugghio del vento, i rintocchi d'una campana, il battere d'un custode su una tabella di ghisa, uno scroscio di sciocche risate dalla sala da pranzo[170].

Nel secondo atto delle *Tre sorelle* un topo raspava sotto il divano durante il colloquio tra Maša e Veršínin, mentre dalla stanza di Andrèj si udiva dapprima la mesta melodia d'un violino e poi lo stridío d'una sega[171]. Lo stesso malinconico topo tornava nel punto in cui Irina dice delusa: «Il lavoro senza poesia, senza pensieri…» E là dove Irina riprende a sognare Mosca, Veršínin scrollava un arlecchino coi piatti, come a trarne un controcanto ironico. In ugual modo Tuzenbàch commentava col pigolío lamentoso di un organetto-giocattolo il vano filosofare degli altri[172].

Il debole di Stanislavskij per le sottigliezze sonore si apprese anche a Nemiròvič, come dimostra la ricca tavolozza fonica dell'*Ivànov* di Čechov, da lui messo in scena. Di dietro le quinte giungeva persino lo sciacquío del lavabo nella stanza di Sara. Per suggerire l'«atmosfera» del vespro al villaggio, il regista alternò il trepestío d'una mandra che tornava dal pascolo, il vociar d'un cocchiere, le risa di ragazze campestri, lo strèpito della mungitura, i gorgheggi degli uccelli in giardino. Nel bel mezzo di questa sinfonía agreste, di questo Segantini acustico, la cameriera di Ivànov apriva le imposte, per scacciare le mosche con un tovagliuolo[173].

Mosche, zanzare; zanzare, mosche: senza tregua. Una giostra di insetti. Una divagazione sul tema: i dítteri e il teatro. Malaria delle «atmosfere». Stanislavskij racconta che Čechov gli disse: «Sentite! Scriverò un nuovo lavoro e comincerà in questo modo: "Che meraviglia, che silenzio! Non si odono uccelli, né cani, né cúculi, né un gufo, né un usignuolo, né un orologio, né sonagli, e nemmeno un grillo"»[174].

Un puntinismo sonoro picchiettava l'universo del Teatro d'Arte, modulando «atmosfere» tese come vibranti fili d'acciaio. Quei rumori e rintocchi campestri, quei gridi notturni di uccelli, quel martellío di guardiani – insomma la sonorità sconsolata della provincia russa di fine Ottocento – furono immessi anche in altre commedie, lontane dalla sostanza di Čechov (persino nel *Giulio Cesare*).

All'intensità delle invenzioni acustiche faceva riscontro la discretezza della luce. Stanislavskij prediligeva le luci sommesse e velate, i fiochi barlumi cerchiati di tenebre, l'opacità dei crepuscoli. E non esitò ad annegare intere scene nel buio[175].

Le eloquenti penombre, le progressioni sonore, il linguaggio simbolico del trovarobato: tutto questo dimostra che Stanislavskij non era, come dicono, alieno dagli espedienti teatrali. Del resto lui stesso ha scritto: «Mi piace escogitare in teatro diavolerie. Mi rallegro se riesco a trovare dei trucchi che ingannino lo spettatore»[176].

Spesso la sua fantasia si sbrigliava in «prodigi» e metamorfosi da baraccone, come si vide, ad esempio, in *Snegúročka*, nella scena degli alberi-fauni che, incrostati di muschio e licheni, si destavano dal letargo invernale. Alberi dal pelame di volpe, cortecce aggrinzite con nudi uncini di rami si sgranchivano, come marmotte sorprese dalla stagione novella. Ruvidi tronchi arsicciati, neri sterpi contorti si districavano dalle strettoie della neve, mutandosi in fantasiose creature silvestri. Un enorme fauno, cosparso di borraccina e virgulti, usciva a fatica dal cavo d'un putrido ceppo, afferrandosi con le zampe adunche; un altro, ancora assonnato, si strofinava il rotondo ventre rossiccio, il rostro porcino, gli occhi cisposi di funghi[177]. Una foresta animata, un «tableau» vegetale, una vetrina di goffi spauracchi arbòrei.

Stanislavskij metteva in queste sue fantasie qualcosa di fanciullesco (è chiaro, proviene di qui il malizioso «infantilismo» della *Turandot* di Vachtàngov). Non a caso, nel canovaccio registico di *Snegúročka*, si incontrano assidui riferimenti ai giuochi della puerizia[178]. Non a caso egli indicò la tempesta di neve con un ondeggiare di veli di tulle ed un flusso di bianchi foglietti sparpagliati da ventilatori, e, per rendere l'urlo ferino del vento, il «bestiario» della tormenta, raccolse una banda di raganelle, fischietti, zúfoli, pifferi, arnesi scricchianti e ogni sorta di macchinette chiassose[179]. È chiaro, proviene di qui l'orchestra di pèttini che Vachtàngov introdurrà nella sua *Turandot*.

14.

Nelle proprie interpretazioni Stanislavskij sfoggiava, specialmente agli inizi, la stessa larghezza di iperboli che ci hanno sin qui rivelato le sue selezioni di oggetti, le sue trame acustiche, le sue scene d'insieme. Gli piaceva strafare, calcando i particolari bizzarri, i rictus, i tic, le andature inconsuete, le stranezze dadaiche nei personaggi incarnati da lui e anche in quelli degli altri[180].

Nelle *Colonne della società* di Ibsen (24.II.1903) diede alle sue battute (era il console Bernick) un accento che voleva arieggiare le inflessioni del norvegese[181]. Ne *La potenza delle tenebre* costrinse gli attori a parlare e a muoversi come autentici contadini di Tula (tenendo le mani a guisa di pale, con le dita serrate), e lui stesso, nella parte di Mítrič, si appiccicò sulle guance verruche e sétole[182].

Simili contrassegni, s'intende, non emanavano sempre dalla sostanza psicologica del personaggio, al contrario: si trattava sovente di caratteristiche pronte, incollate dall'esterno. Stanislavskij spiegò piú tardi che questa dovizia di particolari d'effetto serviva in principio a nascondere l'inesperienza dei giovani interpreti[183]. Ma in realtà era lui ad impuntarsi sulle attitudini eccentriche e sulle apparenze curiose.

Non di rado, per quell'amore della mascherata cui abbiamo già accennato, Konstantín Sergèevič vestiva anche fuori scena gli abiti dello spettacolo. Mentre scendeva in piroscafo il Volga in cerca di arredi e costumi per *Car' Fëdor Ioànnovič*, una sera, assieme ai compagni di viaggio, si camuffò con le stoffe acquistate nei villaggi fluviali. Durante le prove delle *Tre sorelle*, Stanislavskij-Veršínin e altri attori uscirono piú volte per strada con l'uniforme di ufficiali, che portavano tutto il giorno. Nei mesi in cui preparò *Michael Kramer* di Hauptmann (27.X.1901), egli andava a passeggio, fingendosi Kramer, rigido come una cicogna, le spalle all'indietro, le gambe che non si piegavano[184]. E per il *Giulio Cesare*, specchiandosi sulle statue romane, indossò interi giorni la toga e il mantello[185].

Non è un caso perciò che, come interprete, Stanislavskij emergesse là dove la parte gli offriva il pretesto per ostentare minuzie di genere, aggiunte esteriori. Sappiamo che deludeva nel tragico, e lui stesso ne era cosciente: disse a Efros una volta: «La mia è una professione mancata, dovrei fare l'attore d'operetta»[186]. Del resto l'índole e il metodo del Teatro d'Arte, disadatti (come osserva Leonídov) ad un Sofocle, ad un Corneille, ad un Racine[187], lo deviavano dalla tragedia.

Egli soffrí tutta la vita la segreta ambizione delle parti eroiche. Ma nell'àrea del tragico infilò la via giusta soltanto col personaggio di Loevborg in *Hedda Gabler* (19.II.1899), che colpí sommamente la fantasia di Mejerchòl'd[188]. Sebbene fosse di solito inabile ai sovrattoni e agli ardori, in quelle spoglie si rivelò burrascoso, veemente, quasi avesse incrinato l'invòlucro della sua compostezza[189].

Nelle parti di carattere, cui soprattutto è legato il suo nome d'attore, Stanislavskij accentuava i segni

specifici, i vezzi, le anomalíe, ragguagliando la gènesi d'un personaggio a una sorta di produzione di iperboli. Ha scritto Leonídov: «Lui che possedeva un aspetto cosí mirabilmente armonioso, sul palcoscenico amava il deforme, la caricatura. Si rifaceva alla scimmia piú che ad Apollo. L'Argan, lo Šabel'skij, il Krutickij, il Fàmusov di Stanislavskij, nella prima variante, non sono che mostri, amplificazioni grottesche»[190].

Ne *Le malade imaginaire* il suo Argan, túrgido, piramidale, con un faccione farinoso, le guance mollicce fasciate da bende, un naso grosso come un bulbo, troneggiava, ravvolto in un liso gabbano, frammezzo ad un guazzabuglio di flaconi, provette, boccette, clisteri, mastodòntici vasi da notte[191]. Nella commedia di Ostrovskij *Anche il piú furbo ci casca* il suo Krutickij era un decrèpito generale di pergamena, un baccello muffito, dalle orecchie vellose, la voce tombale, i gesti meccanici, preoccupato soltanto di accarezzare ottusamente la maniglia di un uscio e di sbirciare la gente attraverso un giornale arrotolato a guisa di telescopio[192].

Il suo Fàmusov, in *Gore ot umà*, accigliato, maligno, aveva il torpore d'un dignitario retrògrado, d'una reliquia dell'epoca di Caterina: Stanislavskij ne esagerava la schifiltà nobiliare, il sussiego, dicendo la parte con sostenuta lentezza e incedendo con sprezzante alterigia[193]. Nel dramma di Ibsen *Un nemico del popolo* (24.X.1900) il suo Stockmann, miope, un po' goffo, con la barbetta, il corpo inclinato in avanti, favellava con trepidazione impacciata, puntando l'indice e il medio come fòrbici verso l'interlocutore[194].

Alle corte, il disegno psicologico si congiungeva di solito ad una puntuale modellatura dei connotati, a una paziente ricerca di contrassegni e di «adattamenti» vistosi. Erano sempre minuzie ingrandite a definire un'immagine: la miopía, l'andatura a passetti di Stockmann; la «Kasperlehaltung» del frollo Krutickij; il naso spugnoso di Argan, ipertrofizzato come la mano nell'autoritratto del Parmigianino.

La caratteristica esterna talvolta prendeva in lui il sopravvento sul contenuto, e il giuoco attorico finiva con lo staccarsi dal testo in una creazione autonoma. Non di rado i suoi personaggi si trasformavano in «maschere», ed egli si immedesimava con essi a tal punto da continuare a incarnarli negli intervalli, durante i colloqui coi visitatori[195]. La Gurevič racconta d'averlo incontrato dietro le quinte nella «maschera» di Krutickij e d'esser rimasta sorpresa nello stringere quella mano flàccida, nel rimirare quel vólto dagli stupidi occhi rotondi fra due cornici di favoriti, nell'udire quell'arida voce, senilmente arrochita[196].

Krutickij: un personaggio «disquieting» nella vetrina di Stanislavskij, un'incollatura di membra cascanti (con un cranio infantile), un allocco che sprigionava una nera buffonería. Respingendo con sdegno, una volta, un costume che aveva approvato durante una recita di *Anche il piú furbo ci casca*, Konstantín Sergèevič affermò: «Non sono stato io ad approvarlo, ma il mio Krutickij»[197].

Questa sottolineatura dei tratti esterni non sminuiva però l'altissima spiritualità dell'attore Stanislavskij. Benché non avesse la vocazione del tragico, c'era in lui tuttavia, nel suo portamento attillato, nella sua stessa presenza, un che di magnanimo, una gentilezza poetica, che annobiliva anche il comico, le distorsioni caricaturali, e persino il grigiore delle figure di genere. Dicono che in *Bassifondi* il suo Sàtin vestisse gli stracci del vagabondo come la cappa d'un grande: come un cavaliere obbligato dai tempi a esibirsi in un «mélo» populistico[198].

La nobiltà dell'aspetto, la ragguardevole effigie da compassato notaio di provincia gli giovarono nelle interpretazioni čechoviane. Egli incarnava Astrov, svelando il riposto vigore, la bramosía di bellezza, le sollecitudini di quest'uomo non ancora piegato dalla volgarità quotidiana[199]. E nel suo Veršínin la rigida austerità militare larvava un'inerme purezza, lo sconforto di un'esistenza randagia, il triste sfiorire dell'anima[200].

15.

Ansiosi di fare di Stanislavskij una specie di elefante sacro del teatro, gli studiosi sovietici dimenticano la sua irrequietezza, la sua instabilità, i suoi continui mutamenti di rotta. Vien trascurato di solito tutto un periodo in cui egli, stanco del naturalismo museale e sotto l'influsso di Maeterlinck e dei simbolisti, tentò alcuni spettacoli onirici, sostituendo una semplice segnalazione allusiva alla pienezza realistica.

Con procedimenti che si richiamavano alle esperienze del suo ex allievo Mejerchòl'd, egli mise in scena nel 1907 *Il dramma della vita* (Livets Spil) di Hamsun (8.II) e *Žizn' Čeloveka* (La Vita dell'Uomo) di Andrèev (12.XII). Assieme a Mejerchòl'd, già nel 1905, aveva promosso un Teatro-Studio, ispirato ai mòduli del

simbolismo: di questo «laboratorio» sperimentale, che per diverse ragioni non si aprí mai, discorreremo piú avanti.

Per la tendenza alle fosche visioni allegoriche e alle «atmosfere» spettrali, lo Stanislavskij di quella stagione è vicino alla pittura di Munch. Non era piú Símov a cooperare con lui. Ormai preferiva l'anemía di colori, la nudità scheletrita delle scene d'un modernista: Vladímir Egòrov[201].

Ne *La vita dell'Uomo* schematiche linee di corde bianche si incidevano sul velluto nero del fondo, come urlanti graffiti su un muro di tenebre: giovandosi appunto delle risorse che offre in teatro il velluto nero, immergendo l'azione in una caligine stigia, Stanislavskij rese mirabilmente il tenebrismo granitico del dramma di Andrèev[202]. Avulso da riferimenti concreti (diresti che il nero sia fuori del tempo), lo spettacolo – quasi fugace balenío di contorni – era come raccolto nella traiettoria d'un grido.

Eppure una volta ogni porta doveva scricchiare, ogni tendina sommuoversi al vento, e un credibile fango impastoiare davvero i passi dei personaggi. Una volta, per inscenare un incendio, il Teatro d'Arte ricorreva a un esperto: ora si appagava d'un rosso bagliore. Una volta, per significare l'impeto di un uragano, avrebbe mostrato una nave barcollante sui flutti: ora gli bastava una sigla musicale[203]. E una fiera, che prima avrebbe suggerito al regista tutto un quadro di genere, era adesso soltanto lo sfondo d'un nudo tramenío di fantasmi ferali: rivendúglioli e compratori, nel terzo atto del *Dramma della vita*, si profilavano come ombre cinesi sui bianchi teloni delle bancarelle[204].

Manichini, ombre d'incubo gremirono il campo visivo di Stanislavskij nel periodo in cui lo sfiorò il simbolismo. Se prima studiava con scrúpolo il trucco, modellando ogni grinza, ogni nèo, ogni verruca, ora volse gli attori in siluette, in fuggevoli larve di due dimensioni, che si staccavano dal fondo come pellicole. Lo spazio scenico s'empí di ectoplasmi schizzati dal buio, di forme svaporanti nel nulla. Nel dramma di Andrèev destarono brividi i sonatori grifagni dal corpo ad uncino (nella scena del ballo, in cui al nero si univa l'oro), le nere Parche dai lunghi mantelli striscianti, le gigantesche proiezioni delle parvenze mostruose che intorbidavano l'estremo delirio dell'Uomo[205]. La lugubre musica di Il´jà Sac concorse a dilatare l'orrore.

Ma tutto questo: le ombre cinesi, la ridda di ubriachi «pantins» abbigliati di nero, la propensione a schiacciare l'attore contro il fondale o a dissolverlo in una foschía negromantica, la rinunzia agli oggetti e ai dettagli, la graficità da incisione: tutto questo non viene dall'esempio di Mejerchòl'd?

In quegli anni Stanislavskij si tormentò nel desiderio di esprimere coi congegni del teatro la musicalità, la sostanza impalpabile della poesia simbolistica. Il maggiore conseguimento di questa ricerca fu la messinscena de *L'oiseau bleu* di Maeterlinck (30.IX.1908), in cui egli profuse la ricchezza della sua immaginazione, ingegnandosi di ridurre al concreto un universo magico e immateriale.

Gli orologi registrano con ruvidezza il sommesso fluire del tempo. In ugual modo i dispositivi ingombranti del palcoscenico, la macchinería da Châtelet ingoffiscono ciò che è sottile e impalpabile. Eppure, valendosi delle scene di Egòrov e della partitura di Sac, con trucchi da illusionista e con splendidi effetti di illuminotecnica Stanislavskij riuscí a far tangibili, senza arrozzirli, i sogni, i presagi, i miracoli, i «cauchemars», il brulichío evanescente delle sembianze incorporee, delle astrazioni animate, che sciamano nella fiaba di Maeterlinck[206]. Il poeta polacco Bolesław Leśmian osservò che con questo spettacolo il regista era entrato «nel regno del cinematografo, in quelle sfere oltreterrene, in cui gli angeli con un sorriso pirotecnico sul vólto svariano di meraviglie la loro vita celeste»[207].

La messinscena de *L'oiseau bleu* testimonia dell'interesse di Stanislavskij per il mondo infantile e per quello degli animali. Raccomandava agli attori di rendersi amiche le bestie, e lui stesso seguiva i trastulli, le fantasie dei bambini. Per la sua musica, Sac cercò anche lui ispirazione nei passatempi dell'infanzia, oltre che nella natura: vagava per campi e foreste, giocando assieme ai ragazzi e ascoltando il fruscíar delle foglie, il ticchettío della pioggia sulle lamiere[208].

16.

Le vacanze nell'irrealtà continuarono a lungo. Dopo Egòrov, altri scenografi stilizzatori spalleggiano Stanislavskij. Per *Un mese in campagna* di Turgènev (9.XII.1909) egli si rivolse a Mstislav Dobužinskij, un pittore idillíaco, che amava evocare le squisitezze delle dimore campestri dei nobili russi nell'Ottocento.

Dalle sue scene, intessute con ricercato estetismo, pareva diffondersi odore di spigo, di vecchi merletti, di cassapanche tarlate. Raccolti a semicerchio, gli interni rassembravano a nicchie per gruppi scultorei, o piuttosto a conchiglie d'orchestra. La disposizione simmetrica di mobili e arredi (pensiamo all'azzurro salotto con l'enorme divano floreale, il tappeto rotondo, le tonde specchiere) assecondava l'aspetto còncavo delle pareti. Di conseguenza gli attori (in costumi stilizzati) recitavano tutti, affisandosi a un punto illusorio, situato al centro di quell'emiciclo[209]. Recitavano al rallentatore, con cadenza esitante e flemmatica, lesinando ogni cenno, ogni gesto. Per quasi tutto il terzo atto, ad esempio, restavano inerti, come figure dipinte, sul grande divano emisferico.

Quel ritmo pigro, quella dizione sommessa, accordandosi alla morbidità dell'ovale avvolgente, rendevano con esattezza il clima accidioso, il ristagno d'una tenuta gentilizia degli anni Quaranta. Ma la «bezžestnaja igrà»: ossía il recitar senza mimica, la parsimonia gestuale non era poi una variante del teatro dell'immobilità, propugnato da Mejerchòl'd? È curioso osservare che in questo spettacolo (prima applicazione del cosiddetto «sistema») Stanislavskij immise i semitoni, la musica spenta di Čechov. Sul nido di nobili allungò la sua ombra il ricordo dei ciliegi abbattuti, e, come nelle regie čechoviane, il mesto lirismo del dramma si convertí in un ordito di palpitazioni febbrili, di fatali condanne, di perdite irrimediabili.

La chiamata di Gordon Craig al Teatro d'Arte (1910)[210] per la messinscena di *Amleto* (23.XII.1911) è anch'essa un indizio della sfiducia di Stanislavskij nelle formule naturalistiche. In Craig egli cercò una risposta ai suoi dubbi, un puntello ai suoi esperimenti nel campo dell'irreale, un rincalzo alla sua propensione a risolvere ogni regía come un problema dello spirito, a insinuare un po' di materia celeste in un teatro invasato dai piccoli dèmoni del verismo.

L'*Amleto* di Craig pareva germinare dal buio della *Vita dell'Uomo*. Il principe di Danimarca è l'unica creatura effettiva: lo attorniano ombre, proiezioni della sua anima, mostruose crisàlidi nate dai suoi deliri. Egli è lento ed assorto come uno che indugi ad esorcizzare i propri incubi; e, temporeggiando e fingendosi pazzo, si illude di elúdere la cieca mòira che lo ha scelto a strumento della vendetta[211].

Craig dunque traeva dal testo di Shakespeare un monodramma simbolico, il soliloquio di un eroe sofferente, sperduto in un orbe di pútrido similoro, in una solitudine pregna di spettri maléfici. Non è un caso che proprio in quegli anni il regista Evrèinov imbastisse una intera teoria sui valori del monodramma: del teatro imperniato su un unico eroe, di cui le altre figure sono solo rivèrberi e prolungamenti.

> Alla concezione di Craig si riallaccia l'*Amleto* che Michaíl Čechov diresse ed interpretò nel 1924 al Teatro d'Arte Secondo. Le vicende si svolgono nella psiche malata del principe, e i personaggi in cui egli s'imbatte non sono che incarnazioni grottesche dei suoi pensieri morbosi, «trucchi d'aria», non esiste realtà, Ofelia assomiglia ad un topo bianco, re Claudio a una talpa, o piuttosto ad un rospo illuminato da un riflesso scarlatto di vampe infernali. Quando Amleto soccombe, gli altri abitanti di Elsinore avvizziscono, perché il loro vivere è frutto delle ossessioni del principe[212]. L'Amleto di Michaíl Čechov avrebbe potuto ripetere ciò che Dostoevskij fa dire al suo «uomo ridicolo»: «forse, anzi certo, dopo di me non ci sarà piú nulla per nessuno, e tutto il mondo, non appena si sarà spenta la mia coscienza, si spegnerà d'improvviso come un fantasma, come una cosa appartenente solo ad essa, e scomparirà, perché forse tutto questo mondo e tutti questi uomini sono io soltanto».

Per significare la gelida caparbietà della sorte e lo sdoppiamento dello spirito infermo, Craig immaginò un àmbito astratto, articolato da gigantesche colonne, fluttuanti velari, fili a piombo di muri, cataste di scale; uno spazio echeggiante di trepestío sotterraneo, colpi arcani, fanfare, fischi di vento.

Ma quale abisso tra i modellini di Craig, che avevano abbagliato Stanislavskij, e l'attuazione che li immiseriva. I pesanti congegni guastavano la diafanità spirituale delle sue fantasie. E perciò si dové rinunziare a parecchi «prodigi», ineffettuabili sul palcoscenico. Dell'ambizioso progetto di Craig rimasero poche invenzioni, e tra queste gli enormi «tramezzi mobili» («peredvižnýe širmy»), intelaiature fasciate di ruvida tela (e, nelle scene a palazzo, di carta indorata da albero di Natale), che scorrevano su rotelle, aggruppandosi in varie combinazioni e alludendo passaggi, torri, stanze, stradúcole.

D'altronde la metafisica e il misticismo di Craig stridevano coi metodi del Teatro d'Arte. Nella vastità senza appigli e senza riscontri di genere gli attori, avvezzi a una gamma di suoni realistici che costituiva una sorta di tiptología della provincia russa, si smarrirono, sviati da quelle risonanze spettrali, che soffiavano come

dall'infinità degli spazi, da quei bàttiti oscuri, da quei clangori di trombe. E Kačàlov, il protagonista, dové durare fatica, per non incorrere nell'abituale abulía degli eroi čechoviani.

È noto che Stanislavskij ebbe gran parte nella preparazione di *Amleto*, anche perché Craig, deluso, se ne andò, ritornando solo per la generale. Questo lavoro ausiliario, obbligandolo a muoversi in una sfera di sortilegi e chimere, impresse tracce profonde sulla sua evoluzione.

Ci stanno dunque dinanzi due Stanislavskij. Il primo raccoglie brícciche, inezie con l'occhio implacabile di un entomòlogo, il secondo giuoca con le ombre e scarnifica, come un incisore del gruppo «Die Brücke». Da un lato un bazar di anticaglie, una federazione di oggetti eteròcliti; dall'altro solo barlumi, e contorni che affiorano dal nero magma dei sogni. Da un lato l'uomo in vetrina con le sue panòplie; dall'altro lo spazio vischioso, in cui l'uomo, ormai privo di tutti i sostegni che gli offriva il verismo, annaspa e si impiglia, come una mosca su una tela cerata.

Stanislavskij tornerà agli spettacoli onirici, al velluto nero, all'esempio di Craig ancor dopo la rivoluzione col *Caino* di Byron (4.IV.1920), concepito come un maestoso oratorio[213]. Egli avrebbe voluto mutare l'intero teatro in una cattedrale, con l'altare sul palcoscenico, sostituendo persino i lampioni della platea, che avevano forma di cubi, con altri a spirale, come ritorte di fiamme. Ciò che era un tempo diorama animato si fece qui processione. Comparse vestite di nero portavano su lunghe pèrtiche enormi teloni raffiguranti pianeti: sparendo le nere sàgome e le nere pèrtiche nel velluto nero, sembrava che gli astri fluissero sul firmamento. Le voluminose colonne, i massicci gradini, le madornali statue dei predecessori dell'uomo, che si stagliavano, orride come doccioni, sul nero velluto del fondo, il dilatarsi del palcoscenico alle dimensioni del cosmo: tutto questo veniva dall'inventario di Craig.

L'itinerario nei domíni dell'irrealtà portò Stanislavskij lontano da Nemiròvič. Non che quest'ultimo non avvertisse anche lui la necessità di innovare. Si pensi alla sua impostazione registica dei *Karamàzov* (12-13.X.1910), dove restrinse la scenografia a balenanti allusioni, mostrando d'ogni interno o paesaggio soltanto un brandello, un dettaglio, secondo un criterio che fu definito «metòda ugolkòv» (criterio degli angoli). Su un fondale costante di drappi verdastri si profilavano scorci e ritagli di scene: ora un nero divano di tela cerata, ora un giallo portone nel fuoco del sole al tramonto, ora un tavolo tondo di mògano con tazze e bicchieri, ora il frantume d'uno steccato, ora un piccolo ponte con uno squallido fanale a petrolio[214].

Tuttavia Nemiròvič non rinunziava allo spessore e alle tinte del naturalismo, come si vide nel forte spettacolo dostoevskiano e in alcune regie laceranti di drammi di Andrèev. Dopo il 1910, a causa delle frequenti diversioni dal credo iniziale, Konstantín Sergèevič venne a trovarsi isolato nel proprio teatro. La vecchia guardia avversava gli esperimenti, considerando un capriccio la sua perenne insoddisfazione. Avvinghiati alla solidezza del reale, gli attori mal sopportavano di trasformarsi in parvenze da ombròmane, di svaporare nel nero velluto o di servir da arabeschi agli scenografi stilizzatori.

È indicativa a questo proposito una lettera che Mejerchòl′d e Golovín inviarono a Stanislavskij il 1° febbraio 1912: «Qui a Pietroburgo s'è diffusa la voce che Voi portiate da solo sulle Vostre spalle tutto il peso della spiacevole crisi provocata dalla lotta fra due correnti al Teatro d'Arte di Mosca: la vecchia, rappresentata da un gruppo di sostenitori del teatro naturalistico, e la nuova, di cui siete Voi il portavoce, assieme a quei giovani che cercano nuove strade per l'arte scenica. In questa lotta noi siamo con Voi con tutta l'anima!»[215].

17.

Con la messinscena del *Caino*, allusione evidente alle angosce della guerra civile ed insieme riflesso di quei «pageants» e di quei «misteri», che le moltitudini recitavano allora sulle piazze di Pietrogrado, si apre il capitolo dell'attività di Stanislavskij negli anni sovietici. Dopo la rivoluzione il Teatro d'Arte conobbe momenti spinosi. Le scene d'avanguardia lo attaccavano come albergo di metodi fossilizzati, come vecchiume e accademia. A causa della guerra civile, una parte del suo complesso, che si trovava in tournée, era rimasta nella Russia meridionale, e di qui aveva iniziato un giro traverso in paesi stranieri, per mettere infine le àncore a Praga. La diserzione o l'assenza di alcuni dei suoi piú validi attori impoverí il Teatro d'Arte. Né era impresa da nulla volgere ai temi sovietici un realismo d'atmosfere, accordare alla spoglia e sbrigativa crudezza dell'epoca le mezzetinte di Čechov, le gracili filigrane psicologiche, le traboccanti arche di oggetti.

Il Teatro d'Arte si riprese dopo la trionfale tournée europeo-americana del 1922-24. Nuove leve provvidero a rinsanguarlo. Ma ormai Konstantín Sergèevič firmò pochi spettacoli, limitandosi per lo piú a levigare e a correggere il lavoro degli allievi.

La sua regía piú inventiva dopo la rivoluzione fu quella di *Gorjačee serdce* (Cuor ardente) di Ostrovskij (23.I.1926). In un periodo nel quale sui palcoscenici russi regnava il seccore dei tréspoli costruttivistici, delle nude ossature tubolari, egli sfoggiò a contrattempo una colorita pienezza. E col fuoco dei trucchi, col «bariolage» dei costumi diede un cospicuo tributo a quel teatralismo che diceva di abominare. Dalla commedia di Ostrovskij ricavò insomma una tela di lazzi e clownades, mutandone i personaggi in grugni porcini, in maschere: tòrpide maschere d'una commedia dell'arte mercantesca.

Moskvín, ad esempio, agguagliava il bislacco mercante Chlynov a un pagliaccio da Martedí Grasso, a quei «nonni del carosello», che imbonivano il pubblico dal terrazzo dei baracconi. Col verde panciotto di seta carico di patacche, le brache fluttuanti a righine, la barba di gialla stoppa, – egli si rivelò piú versàtile di un eccentrico nell'alternare improvvisi, buffonerie, calembours, piroette da ballerina di varietà provinciale[216]. La Matrëna della Ševčenko era un enorme pupazzo dipinto, una befana molliccia e carnosa, dagli occhietti suini, il naso all'insú, la bocca a salvadanaio: ma quel fagotto di vesti screziate si metteva a tratti a danzare sui grossi tórsoli delle gambe con l'agilità d'una goffa farfalla[217]. Tarchanov ridusse il suo Gradoboev a un vecchietto bilioso e topesco, sul cui giallognolo ceffo emorroidale, dentro un'aureola di spelacchiate fedine, sedeva un naso a focaccia[218].

Escogitando cosí accesi camuffamenti, Stanislavskij smentiva le dure parole che aveva scagliato contro il grottesco (tacciandolo di futurismo) in un famoso colloquio con Vachtàngov[219]. Una teatralità truculenta, alticcia, unta come carta oleosa indemoniava questo spettacolo da carnevale, ispirato alle recite dei baracconi. A dilatarne l'aspetto da nave di folli concorsero le scenografie di Krýmov, che seppe ricostruire col piglio d'un Gaudí moscovita le babilonie pacchiane dei mercanti di Ostrovskij: basta pensare al giardino di Chlynov, in cui convivevano, in rozza mescolanza di stili, colonne tòrtili a mo' di rosazzurri torcieri, una scranna simile al trono d'un sàtrapo, statue classicheggianti, marchiani leoni di pietra, e un orso impagliato, che porgeva champagne su un vassoio, coadiuvando gli assurdi valletti in variopinte marsine da jockey[220].

Ma è chiaro: un tal modo di leggere Ostrovskij risente della messinscena di *Les* (La Foresta), curata da Mejerchòl'd due anni prima. Stanislavskij rielabora spunti e trovate del suo ex allievo, cosí come Klee, nel quadro *Hommage à Picasso*, riprende e modula temi del pittore cubista. Mejerchòl'd aveva posto in risalto i legami di Ostrovskij con la commedia dell'arte e col grande repertorio spagnuolo; per gareggiare con lui, Stanislavskij scelse di questo fertile autore il copione piú ricco di fanfaronate, di quiproquò, di travestimenti farseschi, quello in cui meglio si avverte l'influsso del teatro comico occidentale[221]. Ecco perché cadrebbe in acconcio chiamare questo spettacolo *Hommage à Meyerhold*: d'un maestro a un maestro.

Potremmo parlare delle altre regie cui Konstantín Sergèevič attese in tempo sovietico: *Le mariage de Figaro, Otello, Le anime morte, Talenti e ammiratori…* Ma ci sembra che lo Stanislavskij della vecchiezza vada studiato piuttosto come teorico che come attore o regista. D'altronde la malattia, da cui fu colpito il 29 ottobre 1928, mentre interpretava Veršínin, gli impedí ormai per sempre di recitare, ed i piani, che egli abbozzava lontano dal palcoscenico, non ebbero piú la vivezza e l'intensità d'una volta.

Né va dimenticato che, dopo la rivoluzione, i due patriarchi si fecero tiepidi col Teatro d'Arte, dedicandosi Nemiròvič allo Studio Musicale (Muzykal'naja Studija: 1919), che rappresentava opere ed operette[222], e Konstantín Sergèevič a diversi Studi, e in primo luogo a quello d'opera (Opernaja Studija: 1918), che nel 1928 avrebbe preso il nome di Teatro Stanislavskij.

I lavori di questo Studio si svolgevano a casa del regista, al vicolo Leont´ev n. 6, in una palazzina del XVIII secolo, uno dei pochi edifici di Mosca sopravvissuti all'incendio del 1812[223]. Gli allievi si esercitavano in stanze attigue alla sua abitazione, egli aveva bisogno di vivere in mezzo al brusío, e se i gorgheggi desistevano, mandava súbito a chiedere il perché del silenzio[224].

C'era, nella dimora di Stanislavskij, una sala divisa in due parti disuguali da quattro colonne neoclassiche: in quella sala, il 1° maggio 1922, egli mise in scena l'*Onègin* di Čajkovskij. Casa e bottega, come gli antichi artigiani: aveva di nuovo un teatro domestico, come negli anni della giovinezza. Le quattro colonne costituivano uno sfondo ideale per proiettarvi l'età puškiniana. Con l'aggiunta di praticabili ed opportuni ritocchi assumevano apparenza diversa di scena in scena[225]. Nell'episodio del duello, ad esempio, i loro fusti cilindrici, infoderati in guaíne imitanti cortecce cosparse di neve, divennero gli alberi d'una foresta

invernale[226].

Anche nel campo dell'opera, l'attività pedagogica di Stanislavskij fu certo piú significativa delle sue regie, che d'altronde erano spesso soltanto abbozzi sommari, geniali suggerimenti, affidati alle cure di solléciti allievi. Egli si proponeva di inoculare ai cantanti la disciplina ed i metodi del Teatro d'Arte, ottenendo persino che i solisti non disdegnassero di mescolarsi, se necessario, alla turba delle comparse[227]. Si proponeva di affrancare l'opera dalle incrostazioni di derisibili stampi, dai dozzinali lustrini, mutando in autentico dramma musicale ciò che era prima legnoso concerto in costume.

Vagheggiava un «déjstvennoe penie», ossía un canto attivo, che unisse alla sostanza vocale un preciso disegno cinetico, visualizzando l'azione ínsita nella partitura[228]. Ma soprattutto si preoccupò che lo spettatore potesse decifrare le parole. Aborriva il «besslovèsnoe penie», il canto che spregia il discorso e ne soffoca il senso in un bolo di virtuosistiche gutturazioni[229]. Additando l'esempio di Šaljàpin, esortava i cantanti a non trascurare i concetti e a comunicare pensieri, ovvero «ideonote», com'egli diceva[230].

La malattia non distolse dunque Stanislavskij dal lavoro. Ancora nel 1936, animato da inesausti fervori, organizzò un nuovo Studio, lo Studio d'opera e dramma (Operno-dramatičeskaja Studija), per prepararvi registi di musica e prosa. Il vecchio non si dava tregua. Sottobraccio lo accompagnavano nella sala delle quattro colonne, e qui sembrava d'un tratto ringiovanire. I capelli bianchi, la cravatta a farfalla, l'occhialino legato a una nera fettuccia, provava senza stancarsi, finché l'infermiera non interveniva a interromperlo. Se non aveva la forza di spingersi fin nella sala, provava nel suo appartamento, adagiandosi sopra un divano, e se la febbre non gli consentiva di alzarsi, raccoglieva gli attori, talvolta col trucco e il costume, intorno al suo letto[231]. E se non poteva riceverli, si attaccava al telefono. Le sue proverbiali telefonate. Per ore e ore. Ascoltava intere parti al telefono[232].

E nelle belle giornate sedeva nel cortile dinanzi alla casa, come un demiurgo malato, sotto un enorme ombrellone da spiaggia, a limare i suoi appunti. E accumulava per terra i foglietti, difendendoli dal vento coi sassi portatigli dai bambini che ruzzavano nel cortile[233].

Esigeva minuti ragguagli intorno alle prove, verificava i costumi, emendava le soluzioni, fondandosi su schizzi e fotografie. C'era in lui l'ansia, negli ultimi anni, di trasmettere le proprie esperienze, di trasfondere se stesso nei giovani. Diceva: «Venite a derubarmi, i miei armadi si spezzano dai troppi libri, e la testa dai troppi pensieri»[234]. «Prendete da me, finché sono vivo»[235].

Ma quando si spense, il 7 agosto 1938, i buròcrati dello stalinismo e i seguaci mediocri avevano già cominciato a fare di lui una cappella di adorazione permanente. La sua arte mutevole e inquieta veniva ridotta alle sterili formule d'un pedestre realismo, e quel gretto realismo senz'ali contrabbandato sotto il suo nome.

18.

Tutto ciò che s'è detto sinora del teatralismo e del gusto di Stanislavskij per le appariscenze parrebbe oppugnare la sua famosa dottrina, che impone all'interprete di procedere dall'effigie interiore all'immagine fisica, dallo scorcio psicologico alla caratteristica esterna, e non viceversa. Stanislavskij è difatti per antonomàsia il regista dell'assoluta interiorità, l'araldo d'uno psicologismo aneddotico, che rifugge dalle sottolineature teatrali. Ma in verità molto spesso nelle attuazioni egli divagava dai propri assunti teorici, e d'altronde che cosa di piú macchinoso e iperbolico dei suoi precetti?

Finiremmo con l'impoverire il significato di Stanislavskij, se continuassimo a vedere in lui un ristretto naturalista, ansioso soltanto di riprodurre la vita. Sí, agli inizi, egli voleva in teoria che lo spettatore scorgesse sul palcoscenico squarci di quotidiana realtà, rimasugli feriali, come dal buco della chiave, dimenticando di trovarsi a una recita. Voleva, come osservò Vachtàngov, che il pubblico andasse, non a teatro, ma a visitare le sorelle Prozòrov[236].

Se ripensi al *Canto del cigno* di Čechov o a *Balagànčik* di Blok, la ribalta ti appare un urlante angolo di tortura, in cui gli attori stanno alla gogna. Ma il palcoscenico di Stanislavskij lo immagini come le «finestre» dipinte da Schlemmer nei suoi ultimi anni: il telaio dei battenti divide in scomparti l'opaca e trita esistenza che geme di là dai vetri appannati. In teoria lo spettatore dovrebbe rinvenire oltre il boccascena la stessa realtà verrucosa che lo attornia e ferisce nel mondo, una copia fedele dei suoi squallori, dei suoi anfanamenti. Sappiamo che al Teatro d'Arte filze di effetti teatrali e colonie di cose bizzarre avvivavano

infine la sparutezza riproduttiva. Ma quali conseguenze portò questa mania del ricalco. Le tende lerce, le concrezioni di fango. Un regista d'opera di Pietroburgo, Iosif Lapickij, nel rappresentare l'*Onègin* di Čajkovskij, pretese persino che, nell'episodio del duello, sulle scarpe di Lenskij si vedessero falde di neve[237]. E che dire del bolso naturalismo dei sottoregisti prosperati dall'età staliniana?

La legge dell'attore di Stanislavskij era di fondersi col personaggio, di essere e non sembrare, di non recitare ma vivere, ignorando il pubblico (di qui la quarta parete). Da questa legge sgorgava il concetto del «pereživanie» (riviviscenza), contrapposto a quello di «predstavlenie» (rappresentazione): combaciando senza riserve con la figura incarnata, l'interprete avrebbe dovuto soffrire la parte, come un brano di autentica vita.

Al Teatro d'Arte affermavano: se l'attore sa «rivivere» in modo schietto e profondo, i «segnali» esteriori, cioè la mimica, i tic, le cadenze, nasceranno da soli, spontaneamente. Ma in effetto, come abbiamo notato, i contrassegni sorgevano piú dal capriccio che dalla «riviviscenza».

Il termine «pereživanie» è infelice, perché indica un atteggiamento passivo, una sorta di rassegnato e quasi abulico fotografismo, mentre, è ovvio, la recitazione implica un gusto, un ardore inventivo, una acuta scelta di adattamenti e di immagini. D'altronde sul palcoscenico sussiste in ogni caso un dissidio fra il personaggio e l'attore: per quanto sincera possa essere la «riviviscenza», l'attore non si dissolverà mai del tutto nel personaggio. Se colui che interpreta un X, il quale nel corso della commedia impazzisce, dovesse ogni sera «rivivere» esattamente la parte come nella vita, finirebbe ben presto col far compagnia a Popríščin, l'eroe gogoliano degli *Appunti d'un pazzo*.

S'intende, dietro il «pereživanie» c'è tutto un secolo di letteratura realistica russa. Ma le elucubrazioni di Stanislavskij e dei suoi numerosi prosèliti sulla necessità che l'attore si identifichi col fantasma assegnatogli dal regista non riescono a toglierci di mente l'esempio citato da Diderot nel *Paradoxe*, di Le Kain che, nel pieno d'una terrífica interpretazione, ingarbugliato in matasse d'orrore, non esita a spinger col piede verso le quinte una «pendeloque de diamants», staccatasi dall'orecchio di un'attrice.

Una «riviviscenza» scenica non potrà mai ripetere ciecamente la vita, perché l'attore esperisce un duplice processo psicologico: se, mettiamo, egli incarna compiutamente una sofferenza, uno spàsimo, non può in quel momento non gioíre della propria maestría. Del resto lo stesso Stanislavskij talvolta, anziché immergersi a occhi chiusi nella parte, come prescriveva la règola del «pereživanie», mostrava con sforzature grottesche la sua distanza dal personaggio. È interessante a questo proposito una postilla di Leonídov: «K. S. [ha riconosciuto] di non essere un accusatore, – non c'è in lui né astio né ingiuria, ma egli ama ridere del personaggio. Soprattutto gli piace recitare gli sciocchi»[238]. Ridere del personaggio vuol dire appunto non immedesimarsi con esso, mantenere un distacco, rappresentare: non «rivivere».

Il concetto angusto di «pereživanie» scaturí in Stanislavskij dal desiderio fanatico di verosimiglianza, dall'odio per gli artifizi, il falso pathos, l'istrionismo, gli stampi: quegli stampi che lo torturarono tutta la vita, moltiplicandosi dinanzi ai suoi occhi come le teste d'un drago.

Egli era convinto (ma poi convinto davvero?) che anche a un attore modesto bastasse una serie di esatte «riviviscenze», per sradicare i «clichés» e raggiungere il vertice della creazione. Il «pereživanie» divenne un cilicio, un impaccio, una dura limitazione, come la «fattografía» per Majakovskij nel periodo del LEF. Capitava che attori scialbi alle prove (dove erano costretti a «rivivere» coscienziosamente) si rivelassero vividi nello spettacolo, quando si astraevano dall'ostinata ricerca di «riviviscenze»; e c'era, al contrario, chi, pur conseguendo «riviviscenze» genuine, lasciava gelido il pubblico, perché – come insegna Diderot – non basta versare cateratte di lacrime… Per quei mediocri infine, che d'ogni figura drammatica facevano un melenso «bonhomme» di provincia, oh, il «pereživanie» era una manna: serviva d'alibi alla fiacchezza dell'immaginazione. E che noia piovosa.

Lo stesso Stanislavskij si accorse della grettezza di questo principio, quando la sua inespressiva interpretazione di Salieri nel microdramma di Puškin si risolse in un fiasco: smanioso di «rivivere» il personaggio nelle minuzie, aveva trascurato i valori poetici del testo, biascicando i mirabili versi come sciattissima prosa[239]. L'attrice polacca Stanisława Wysocka racconta: «… la mia indignazione era cosí forte, che irruppi alla fine nel suo camerino, esclamando: "Konstantín Sergèevič, come avete potuto!" Vidi un disarmante sorriso e udii una voce sommessa: "Abbiate pazienza, io devo 'rivivere', devo fare le pause tra le 'riviviscenze'"»[240].

Il ricordo di questo insuccesso però gli fu sempre presente nel lavoro allo Studio d'opera, dove ebbe cura della «Sprechform» dei cantanti e li spronò assiduamente a non trasandare la plasticità della frase e la chiarezza incisiva. E negli scritti degli ultimi tempi diede grande rilievo ai problemi della dizione, che prima, preoccupandosi solo del «pereživanie», aveva negletto.

Né si può sostenere che tutti gli attori del Teatro d'Arte adorassero la piccola verità, la «pravdënka» della «riviviscenza»[241]. Kačàlov, Moskvín, la Gzovskaja, la Gèrmanova e in specie Leonídov schivarono spesso le sirti del «pereživanie», aggrappandosi ai virtuosismi esteriori, ai ripieghi d'una teatralità arroventata. Leonídov rendeva, ad esempio, Dmitrij Karamàzov con ubriachi furori e improvvisi sbigottimenti, con alti e bassi di slanci e vertiginose cadute, con una tensione, con un raccapriccio, che varcavano superbamente i confini della «riviviscenza»[242].

19.

Il concetto di «pereživanie» è il fondamento del cosiddetto «sistema», ossía di quel «corpus» di règole, che Stanislavskij suggerisce all'interprete per la fattura del personaggio. Come salvare la parte dalla consuetudine, dal logorío delle repliche? Come far sí che l'attore possa «riviverla» intatta ad ogni ripetizione? Come evitare che egli ritessa soltanto la tecnica esterna, senza un'autentica «riviviscenza»? Come giungere con mezzi coscienti all'inconscio della creazione?

Perché un pittore o un poeta potranno attendere l'estro e operare lontano da estranei, mentre l'attore è obbligato a «rivivere» a tale ora, in tal giorno, con immutabile verità e commozione, esposto alla curiosità di mille occhi voraci. Come si legge in Blok: «È il bàratro che guata fra le lampade, – avido ragno insaziabile».

In lunghi anni di pervicace fatica, di tentativi, di ripensamenti Stanislavskij cercò la soluzione di questi complessi quesíti. Rimuginava instancabile assiomi e ricette che aiutassero l'attore, non solo a immettersi nel personaggio, ma a restare nel suo àmbito in una concentrazione creativa e a non distrarsi e a tornarvi, se una casualità lo deviasse, e a conservarne íntegri i sentimenti anche alla centesima replica.

Il «sistema» si venne delineando come una sorta di romanzo teorico a puntate, attraverso un zigzag di indagini, di analisi, di prove estenuanti. Una formulazione definitiva si ebbe soltanto col volume in due parti (1938 e 1948) *Rabòta aktëra nad sobòj* (Il lavoro dell'attore su se stesso), concepito come diario d'uno studente d'arte drammatica, diario in cui Stanislavskij compare sotto le spoglie del regista e insegnante Arkadij Nikolàevič Torcòv.

Ma, oltre che in questo volume, le teorie del «sistema» sono illustrate in parecchi frammenti editi e inediti. Diresti che gli archivi di Stanislavskij siano inesauribili. Un mare di schizzi, di appunti, di chiose, di annotazioni. Una biblioteca di Babele. Senza poi tener conto delle esegèsi non sempre attendibili degli allievi zelanti.

Nell'esposizione meticolosa e ossessiva dei suoi princípi egli mise la stessa caparbietà, lo stesso puntiglio, che lo guidavano un tempo nei viaggi in cerca di oggetti, nell'orditura delle scene d'insieme.

La parola «sistema» fa pensare a qualcosa di concertato e metodico, ma in realtà è assai difficile trarre le idee basilari da questa geniale farràgine di formule e di congetture. Stanislavskij non coordina: ammucchia, si contraddice, rincalza, restaura e peggiora il già detto, mutandosi a volte nel Viollet-le-Duc del proprio edifizio.

Che lo stesso regista annaspasse nei suoi guazzabugli, si vede da un malizioso aneddoto inventato da Leonídov. Un maestro di recitazione gli annunzia con entusiasmo: «Konstantín Sergèevič, finalmente ho afferrato il vostro "sistema"». E Stanislavskij: «Beato voi, io ancora non l'ho capito del tutto»[243].

Non è da credere però che quei cànoni, quelle postille si fondino su un repertorio di cognizioni filosofiche e di ampie letture. Perché il corredo culturale e i gusti letterari di Stanislavskij deludono. Certi suoi apprezzamenti fanno rizzare i capelli. Le sue sparate sulla letteratura francese![244]. L'ingenuità deprimente di alcune asserzioni! Anche se sfoggia termini attinti ai manuali di psicologia, termini non sempre appropriati, il «sistema» si innalza sui dati spiccioli dell'esperienza, su osservazioni concrete, sui frutti delle laboriosissime prove.

Stanislavskij distingue fra «sentimento attorico» («aktërskoe samočuvstvie») e «sentimento creativo» («tvòrčeskoe samočuvstvie»). Il primo denota una «slogatura» («vývich»), uno squilibrio, per cui l'attore, mentre rimesta nell'anima le sue cure e inquietudini, è costretto ad esprimere le estranee passioni del personaggio e, per mascherare la grande scissura, si serve di artifizi, di stampi. Il secondo indica invece la condizione, per cui l'interprete si distoglie dalle proprie sollecitudini, dal trantràn d'ogni giorno e, investendosi del personaggio, si chiude nel suo spessore in un modo che non consente deragliamenti né fughe.

Il lavoro dell'attore su se stesso consiste nella ricerca d'un complesso di norme che gli permettano di suscitare nel suo intimo il «sentimento creativo». Bisogna ottenere, con azioni prestabilite, che quella minima dose di conscio che alberga nell'anima sommuova e governi la massa d'inconscio, i nove decimi. È infatti il volere (il «chotenie») la cellula germinale del «sistema».

Per Stanislavskij la creazione scenica dev'essere anzitutto raccoglimento: l'interprete deve saper concentrarsi, sciogliere i muscoli, sommettere la sostanza fisica alla volontà, abituarsi alla padronanza assoluta dei propri nervi, insomma acquistare un totale autodominio: qualità che egli aveva ammirato nei grandi tragici dell'Ottocento[245].

Per questo esigeva che ognuno, prima d'entrare nel personaggio, si preparasse nell'intimo, come facendo una toilette spirituale, che avrebbe ridato freschezza alle «riviviscenze»; e allo Studio drammatico e d'opera, nel '36, organizzò addirittura una classe di «toilette dell'attore», ovvero di «training e addestramento»[246].

Solo allentando la propria tensione, l'attore dimenticherà di trovarsi su un palco di teatro e si distrarrà dalla folla in agguato «oltre la nera, terribile buca del portale scenico»[247]. Stanislavskij trascura la necessità che un fluido scambievole scorra fra attore e platea. Il suo interprete non si preoccupa che di sfuggire gli sguardi del pubblico, come un Bambi inseguito da cacciatori, di sottrarsi mentalmente agli àvidi occhi che lo annusano.

Stanislavskij non sente la metafisica della partecipazione del pubblico, metafisica che incanterà Mejerchòl'd e molti altri registi (sino a culminare in Ochlòpkov). Non avverte, anzi afforza i limiti della ribalta; non prova l'impulso di infrangerla, per proiettare gli attori nella parvenza d'uno spazio senza confini, dove si rappresenti – per dirla con Diderot – la «grande comédie, la comédie du monde». Non vuole coinvolgere, ma tenere a distanza il pubblico-Argo e, benché il suo teatro pretenda di imitare la vita, gli esseri vivi, cioè anche quelli che stanno in platea, dalle «finestre» del palcoscenico gli spettatori gli appaiono estranei e funesti manichini impalati sulle sedie d'una nera spelonca, manichini che *bisogna ignorare*.

Nell'animo dell'attore, il quale abbia saputo segregarsi in una «solitudine pubblica» («publičnoe odinòčestvo»), nascono d'improvviso il «sentimento del vero» («čuvstvo pravdy») e quel magico «se» («esli by»), quel poetico dubitativo, che gli permetterà di trasferirsi, come nei loro giuochi i bambini, dalla vita reale in una sfera illusoria[248].

Il «se» è un apritisèsamo, qualcosa di mezzo tra una manovra ontologica e un atto di stregonería. Appena la supposizione gli offre un'altra realtà, immaginaria, l'attore l'accetta per vera e la abita con la stessa fede con cui un selvaggio, trapassando con spilli la statuetta di cera d'un nemico, già pensa di tenerlo in pugno. Questi concetti, che sanno di fiaba, sono sottesi da assidui riferimenti ai trastulli infantili, perenne sorgente di ispirazione per Stanislavskij. Allo Studio d'opera egli induceva i cantanti a giocare, con accompagnamento di musica, a moscacieca, ai «vicini»…[249].

Di ogni lavoro bisogna scoprire lo «skvoznòe dèjstvie», ossía l'«azione trasversale», la lunga gugliata che lo percorre da un capo all'altro, la guida luminescente, che è poi la tendenza, il propòsito, il fine del protagonista. Cosí, per esempio, lo «skvoznòe dèjstvie» che solca l'*Amleto* è la finta pazzia del principe, il lento maturare della vendetta. Ogni singola parte ha una sua «trasversale» (diremmo una sua «contro-azione»), che coincide o contrasta con quella dell'eroe dominante. A ben guardare, lo «skvoznòe dèjstvie», detto anche «farvàter» (acqua navigabile)[250], non è una peregrina scoperta, sebbene abbia fatto versare fiumi d'inchiostro: ai vecchi attori del Malyj lo stesso concetto era noto col nome di «filo rosso»[251].

Messo in luce questo principio vettóre, occorre frantumare ogni parte in diversi «cómpiti volitivi» («volevýe zadàči»), ossía in una serie di piccoli esercizi psicologici, in una catena di «voglio», staccati da «cancelletti» («kalítki»): e questi «cómpiti» convergeranno in un «supercómpito» («sverchzadàča»), càrdine dello spettacolo, idea conduttrice, che collima a sua volta con la «trasversale».

L'attore non può recitare i sentimenti ex abrupto, ma solo eseguire «cómpiti di volontà», che ne stimoleranno la nascita. Il lavoro attorno alla parte si fonda dunque su un ostinato volontarismo, e l'arte scenica diventa la soluzione di singoli atti di volontà. Per un certo tempo Stanislavskij pensò addirittura a un catalogo dei «cómpiti volitivi»[252].

Per effettuare i suoi «cómpiti», l'attore ricorre alla «memoria affettiva» («affektivnaja pàmjat'»), piú tardi chiamata «emotiva» («emocional´naja pàmjat'»), ossía attinge alla propria riserva di vecchie emozioni, estrae dalle pieghe dell'anima reliquie di turbamenti, e le adatta alla parte. Insomma la «memoria emotiva» è come un depòsito o archivio, da cui ricavare al momento opportuno i necessari sentimenti scenici, i quali non sono quindi altro che fòssili di sentimenti, monete usate, risvegli del già vissuto. Queste manovre risuscitatrici si potrebbero forse riassumere con una quartina pasternakiana:

> Qui sarà tutto: ciò che ho vissuto
>
> e ciò di cui ancora io vivo,
>
> le mie aspirazioni e i principî,
>
> e quello che ho visto in realtà.

La teoria delle provvisioni emotive, desunte da un'«armoire à souvenirs», da un cofanetto privato, fa riscontro all'idea della «solitudine pubblica», della quarta parete che isoli come un diaframma l'attore dagli occhi indiscreti, alla dottrina che adombra l'insularità del palcoscenico, banco di fiévoli luci in un mare di tenebre. In tutto questo si esprime una strana propensione a mutare l'universo del teatro in una specie di ritiro anacoretico. D'altronde la concezione della parte come frutto della memoria, l'endòsmosi «riviviscenza» - ricordo testimoniano anch'esse della proclività di Stanislavskij a coprire ogni cosa della pàtina del passato, a filtrare il presente nel cristallo del tempo. Nelle sue regie molti oggetti erano oggetti-ricordo, e le «riviviscenze», affiorando dal «flou» della memoria, prendevano un che di velato, di spento, che le apparentava alle pose di scolorite immagini d'album.

Dobbiamo insistere ancora sullo sdoppiamento che involge qualsiasi «pereživanie». Perché l'interprete, nel rivangare, nel «rivivere» le proprie emozioni, compie una scelta, le confronta con quelle del personaggio che incarna, si muove su due superfici, *reinventa i ricordi* secondo le necessità della parte. E qui ci soccorre una frase di Gaston Bachelard: «Toute mémoire est a réimaginer. Nous avons dans la mémoire des microfilms qui ne peuvent être lus que s'ils reçoivent la lumière vive de l'imagination»[253].

L'identificazione della «riviviscenza» col ricordo provocò spesse volte effetti curiosi. Ol'ga Knipper, ad esempio, nella parte della Ranèvskaja, là dove Lopàchin annunzia di aver acquistato il giardino dei ciliegi, versava autentiche lacrime, ma le versava *soltanto* se non falliva tutta una serie di inalterabili circostanze: doveva aver sempre lo stesso vestito, il profumo che Čechov le aveva donato, e la scena doveva svolgersi al suono del valzer *Die Donauwellen*. Ma una volta, in una tournée, l'orchestra attaccò un valzer diverso, e la Knipper *non ruppe in pianto*[254].

Assoggettandosi a queste sollecitazioni ipnotiche, l'attore del «pereživanie» rischiava di assomigliare a quelle foche del circo, che solo le note di un'immutabile marcia spingono ad arrampicarsi per una scaletta con un variegato pallone sul muso o a battere macchinalmente le zampe remiformi.

La parte è dunque un convoglio di «cómpiti», un'implacabile accumulazione di pezzi, che corrono come vagoni alla mèta del «supercómpito», stella-pilota dell'interprete. A complicare le cose, il regista discorrerà poi di «super-supercómpito» («sverch-sverchzadàča»)[255].

L'apprestamento della parte, cosí smontata in un séguito meccanicistico di frammenti, consiste nel fantasticare su quella trafila di tèssere psicologiche, valutando le contingenze che le accompagnano. Da questo lavoro di estimazione e ricamo il personaggio dovrebbe sorgere in modo spontaneo, perché le risorse coscienti servono solo di stímolo alla creazione, che è sempre processo arcano, lampeggío dell'inconscio.

Vien da chiedersi se gli stimolanti psicotecnici prescritti da Stanislavskij non siano alla fine un apparato ingombrante. Tutti quei «cómpiti», che sembrano sonare violini, come figure di Chagall, perché l'intuizione si svegli e si metta a danzare e a «rivivere», frugando nell'impalpabile scrigno della memoria… Tuttavia, a ben guardare, lo spezzettamento della parte in sfilate di «cómpiti», il giuoco delle fantasticherie, lo stesso

arbitrio degli atti di volontà lasciano spazio all'immaginazione, nonostante la pertinace insistenza di Stanislavskij sui calchi del «pereživanie».

Ed ecco il gran paradosso: pur movendo dai tèrmini del realismo, il «sistema» avvantaggia la cerchia dei fantasmi interiori, il mondo riposto del singolo e ne trascura i rapporti con la realtà circostante. Questo insieme di règole partecipa, è chiaro, di quello spiritualismo che pervase le opere e i giorni del Teatro d'Arte. Anch'esso gèrmina, come le vegetazioni di suoni e gli assiepamenti di oggetti, da un'area subčechoviana. Trarre alla luce la vita abissale del personaggio, la sua «texture» psicologica: questo è lo scopo. Ma, spiando nel pozzo dell'anima, attingendo ai cunícoli della memoria, l'attore del «pereživanie» finisce col segregarsi dall'«Umwelt» (cosí come vuole appartarsi dal pubblico). La verità dell'interprete è dunque la somma delle sue «riviviscenze», dei suoi personali ricordi, in breve la sua «Eigenwelt».

Negli attori di Stanislavskij era appunto questo fervido spiritualismo, questa cadenza interiore ad avvincere i contemporanei. All'inizio del secolo l'attrice boema Hana Kvapilová scriveva in una lettera a un critico: «Essi hanno sollevato l'arte sulla cima piú alta dei sentimenti, dove ormai tutto è diàfano, lontano dai fútili scompigli della vita. Porgono l'arte a noi tutti, per darci conforto, come una limpida essenza in un càlice di cristallo, la porgono con benignità e tenerezza. Non ho avuto in alcun teatro una cosí pura impressione. Dopo tutte le pene, mi è parso che sia necessario vivere *gioiosamente*, se al mondo esiste una tale bellezza»[256].

E qui va rammentato che in Stanislavskij, per lungo tempo, il fitto psicologismo, lo scandaglio dell'intimo, il gusto dell'isolamento andarono di pari passo col rifiuto delle tendenze politiche, con la convinzione che l'arte debba difendere la sua autonomia. «La tendenza e l'arte – egli scrisse – sono incompatibili, l'una esclude l'altra. Non appena ci si avvicina alla creazione con idee tendenziose, utilitarie o non artistiche in genere, essa avvizzisce come il fiore in mano a Siebel»[257].

20.

najpiekniejszy jest przedmiot

którego nie ma

(il piú bello è l'oggetto

che non esiste)

ZBIGNIEW HERBERT,
Studium przedmiotu, 1961.

Il «sistema», che Leonídov denominò «incubatrice per l'allevamento dei pulcini»[258], voleva essere in principio una semplice ginnastica dei sentimenti, un sussidio, ma, con la sua sottigliezza ipertròfica, con la sua smania d'analisi, Stanislavskij finí per dimenticarne gli scopi pratici, trasformandolo in un aggregato di manovre astratte e di puri teorèmi.

Vi attese per anni con l'accanimento d'una passione assoluta che bruciava la terra all'intorno. E si rimane perplessi, allibiti, pensando a ciò che egli disse nel 1937, dopo tanta fatica, agli attori del Teatro Vachtàngov, i quali s'erano recati da lui per gli auguri nel giorno del suo settantacinquesimo genetlíaco. Era a letto, malato, e, brindando all'arte teatrale, affermò: «Recitar personaggi come Amleto, Otello, Macbeth, Riccardo III, fondandosi dall'inizio alla fine sul sentimento, è impossibile. Non bastano le forze umane. Cinque minuti col sentimento, ed il resto con l'alta tecnica – soltanto cosí si potranno recitare i drammi di Shakespeare»[259].

E allora: anni di tormentose ricerche, per giungere a questa certezza demolitrice? Il «sistema» è un'ennesima dimostrazione della caparbietà martellante di Stanislavskij, della sua abitudine a spaccare in quattro un capello, a frantumare ogni cosa in molècole di minuzie. Un complesso di utili procedimenti pedagogici divenne per troppa insistenza un'architettura ossessiva, un labirinto di capillari dettami e di pedantissime norme, contesto con la pazienza con cui i carcerati costruiscono navi dentro bottiglie.

Perciò quelle prove sfibranti, quelle lunghissime prove, durante le quali dissecavano, come vivisettori, la parte, e sostituivano parole proprie alle battute del copione, e tenevano il diario del personaggio, e ne

inventavano la biografia precedente al momento in cui entra in scena. «L'artista – asserí Stanislavskij – deve costantemente sentire dietro la schiena il passato della parte, come uno stràscico che gli venga dietro»[260].

Sarebbe un errore – pensavano – apprendere súbito il testo, perché le parole imparate prima di immedesimarsi col personaggio attirano gesti generici, intonazioni posticce[261]. E perciò si appigliavano spesso al «tatatírovanie», surrogando le frasi del dialogo con sillabe prive di senso, con vuoti fonemi, consimili allo «scat» dei cantanti di jazz, come fa chi borbotta una melodia non sapendone i versi. Ah, realismo, realismo. Senza volerlo, cascavano in quei «collages» verbali, in quei «Lautgedichte», cui ci hanno abituati parecchi poeti del secolo, un Kručënych, un Ball, uno Schwitters.

Di anno in anno, ingolfandosi nelle tortuose ramificazioni di questa selva teorica, Stanislavskij si fece sempre piú esasperante, quasi volesse assecchire in deserti di formule la propria immaginazione. Torturando se stesso e gli attori, conduceva gli esperimenti con furore analitico e con la meticolosa premura con cui, in giovinezza, aveva pesato su esigue bilance i rocchetti e le briciole di canutiglia nell'officina paterna. Ricominciava piú volte dal medesimo punto, per tornare a passaggi che avrebbero appena sfiorato l'orecchio del pubblico. Scrutava le inezie piú impercettibili, come gli orologiai, quando osservano con cilindretti negli occhi il brulichío di microscopici ingranaggi. Ascoltava gli interpreti assorto, e d'un tratto li interrompeva col suo famoso (e avvilente) «ne vèrju»: «non ci credo».

C'è un aneddoto a questo propòsito. Alle prove, Moskvín deve entrare in scena, levarsi il cappello ed appenderlo all'attaccapanni. Appena l'attore incomincia, Stanislavskij lo ferma col suo «non ci credo». E cosí per decine di volte. Alla fine, due soluzioni possibili: Moskvín si dispera e confessa d'avere sbagliato mestiere oppure prega il regista di mostrargli in che modo si debba interpretare quel brano, e lo interrompe ogni volta anche lui con un secco «ne vèrju».

Nei complicati esercizi che Stanislavskij pretendeva dai propri attori riappare sovente l'oggetto, e persino l'oggetto immaginario. Le prove includevano infatti, non solo esercizi di «reciprocità con le cose» («obščenie s predmètami») e di «tasteggiamento» («naščúpyvanie»), ma anche esperienze con attrezzi ipotetici, che egli chiamava «pustỳški», ossía carabàttole inesistenti[262]. Queste «azioni non oggettive» («bespredmètnye dèjstvija») dovevano accrescere l'attitúdine al raccoglimento, snodare il groppo dei muscoli, impedire gli spasmi. Era un training anti-tensione, ma insieme una specie di auto-ipnòsi.

Stanislavskij introdusse inoltre esercizi di «irradiazione» («lučeispuskànie») e di «ricezione di raggi» («lučevosprijàtie»). L'attore doveva affisarsi negli «occhi vivi» del partner, per cercarne la luce interiore e scoprirvi la «fosforescenza dell'anima» («svečènie duší»). Konstantín Sergèevič sosteneva che una simile comunione avrebbe amalgamato gli interpreti in un unico essere, in un unico soffio vitale.

Le prove diventavano dunque un recíproco riverbero di íridi, un controgiuoco di specchi interiori. Sulle guance di ciascun attore si ripetevano impronte di ciglia e di palpebre, come in certi dipinti di Picabia. E pareva che gli alvèoli dello spazio sfavillassero d'occhi: occhi schietti, minuscoli soli, non false conterie, non «steklјàrus», come quelli di Šprich, personaggio lermontoviano. Nell'apprestare *Un mese in campagna*, provarono quasi senza parole, impalati, con una torpidezza di rèttili: movendo appena le labbra, ma in cambio guardandosi nelle pupille, comunicando con l'àvida espressione degli occhi. Un vero teatro dello sguardo…

Stanislavskij pensava: «Se gli occhi sono lo specchio dell'anima, le punte delle dita sono occhi del nostro corpo»[263]. E chiedeva agli attori di allungare le dita, come a emettere raggi, scandendo quei gesti sul ritmo della respirazione. Stringerle adagio, espirando; e inspirare pian piano, allargandole, ad una ad una[264]. La mano, che in Mejerchòl'd diverrà – per usare parole di Ponge – «à la fois marionnette et cheval de labour»[265], era per Stanislavskij strumento di suggestione magnetica.

Avulsi dal mondo, gli attori di Stanislavskij alle prove si stringevano attorno al regista, come figli attorno ad un padre in una sperduta capanna, le sere d'inverno. E per aggrandire la concentrazione che salva dai pericoli esterni, quel padre faceva immaginare ai suoi figli di trovarsi al centro di cerchi orlati di buio, di cerchi sempre piú larghi, quasi in un'incantata topografía di aloni fosforescenti.

Dentro a quei cerchi l'attore, passando dall'uno all'altro a seconda dell'infittirsi o sminuire del raccoglimento, si sarebbe potuto rinchiudere in una «solitudine pubblica», «come una chiòcciola nella conchiglia»[266]. Mutando continuamente d'ampiezza, come le anse dei cappi che i cowboys del circo ruotano sulla pista, quei cerchi gli avrebbero simulato fluenti pareti all'intorno, perché – già lo sappiamo –

a Stanislavskij sembrava che, al pari d'un figlio, l'attore avesse bisogno di sentirsi protetto, al sicuro, dietro ripari illusori.

C'è qualcosa, nell'artificio pedante di quelle prove, che ci rimanda alle divozioni degli esicasti paleocristiani e alle preci commisurate al respiro dei dervisci e degli ioghi. Del resto l'idea del «circúito d'attenzione» («krug vnimànija»), dell'influenza dei raggi emanati dagli occhi, la magía delle dita che si protraggono in traiettorie ipnotiche, la tendenza alla pigra meditazione e la stessa ritualità degli austeri esercizi: tutto ciò si riallaccia alle dottrine dell'Asia.

Per alcuni anni (a un dipresso dal '10 al '14), nella ricerca di metodi di rilassamento e di autodominio, Stanislavskij ricorse alle pratiche Zen e ad altri insegnamenti orientali, fra cui quello del «prana»[267]. Fu un breve periodo, ma lasciò tracce profonde nelle teorie del «sistema». Le «immagini della vista interiore» («vídenija vnútrennego zrènija»), alle quali Stanislavskij accennava negli ultimi tempi, derivano anch'esse dal misticismo d'Oriente[268].

> Agli inizi gli anziani del Teatro d'Arte eseguivano di contraggenio gli estenuanti esercizi; guardavano a quei tentativi come agli assurdi esperimenti d'un «savant fou»; e, poco propensi a servire da càvie, procuravano di tenersi in disparte. Stanislavskij rammenta: «La testardaggine mi rendeva sempre piú impopolare. Con me lavoravano malvolentieri, preferivano gli altri. Tra me e la compagnia crebbe il muro. Per anni interi fui in freddi rapporti con gli artisti, mi chiudevo nel mio camerino, accusandoli di svogliatezza, routine, ingratitudine, di infedeltà e defezione e con ancor piú accanimento proseguivo le mie ricerche»[269]. Egli ebbe tuttavia un alleato in Leopol´d Suleržickij, uomo di rara purezza e di grandi fervori, che era stato suo aiuto nelle regie de *La vita dell'Uomo*, de *L'oiseau bleu*, dell'*Amleto*. A lui Stanislavskij affidò la direzione di quel Primo Studio, che nel 1912, stanco della riluttanza dei vecchi ai suoi mòduli, aprí come laboratorio, in cui avrebbe sperimentato coi giovani le virtú del «sistema». Di Suleržickij e del Primo Studio discorreremo piú avanti. Frattanto sia ricordato che in quel vivaio maturarono i due «sistemisti» piú tipici: Vachtàngov e Čechov (Michaíl).

Pur affinando la sensibilità e l'udito interiore, gli esercizi di concentrazione mutavano la dinamología del teatro in quietismo e indolenza contemplativa. La perplessità e depressione con cui fu recitato l'*Amleto* si spiegano anche col fatto che in quei giorni gli attori si addestravano ai metodi dello Za-zen[270]. Ma, a ben guardare, esisteva un rapporto tra la flemma di questi esercizi e le stanche cadenze solcate di pause, l'intenta pigrizia degli spettacoli čechoviani. Ed è strano che i ritmi svogliati del poeta di un'epoca inerte, di un mondo assopito coincidessero, nelle «riviviscenze» del teatro, con le tecniche di rilassamento orientali.

Per un certo periodo il «sistema» portò a uno stato di «trance» quel ristagno, quella fissità di acque morte, quella «adligste Lässigkeit» (come disse Alfred Kerr)[271], che erano segni precipui delle regie stanislavskiane. Abbiamo parlato di volontarismo, ma sarebbe piú esatto dire con un ossímoro: *volontarismo abulico*. Ostinandosi negli esercizi di volizione, il «sistema» finiva col ridurre gli interpreti a manichini assonnati, da disgradare le figure in letargo della blokiana *Violetta notturna*.

Stanislavskij avvertí piú tardi l'angustia di questo complesso di formule e di addestramenti, che con un tèrmine di Irzykowski potremmo chiamare «spiritología»[272]. Si preoccupò che l'attore apprendesse a muoversi a ritmo, imparando dai ballerini; vagheggiò di fondare uno Studio di balletto[273]; e nelle dissertazioni del suo ultimo libro assegnò largo spazio alla danza, all'acrobazía, alla ginnastica ritmica. Ma soprattutto sostituí con le «azioni fisiche» («fizíčeskie dèjstvija») i «cómpiti volitivi»[274].

Se prima esigeva graduali esercizi di approssimazione, sottigliezze ritardatrici, – ora diceva agli interpreti: *agite*. Agite, senza curarvi dei sentimenti, perché essi verranno spontanei. E faceva smontare ogni parte in un séguito di «azioni fisiche» che, per la teoria dei riflessi condizionati, avrebbero provocato reazioni psicologiche.

L'attore doveva pensare soltanto a calarsi di colpo nel personaggio, come se le vicende della parte accadessero dinanzi a lui, in quel momento; compiere di punto in bianco «bozzetti» fisici, per suscitare in se stesso corrispondenze interiori. L'«azione fisica», simile ad una bobina su cui i fili delle emozioni si sarebbero arrotolati da soli, era in fondo un'astuzia, un «manòk», ossía uno specchietto per adescare le allodole dei sentimenti, una leva perché il ricordo precipitasse opportune «riviviscenze».

In teoria le sequele di «azioni fisiche», concepite come una «linea incessante» («neprerÿvnaja linija»), surrogavano la sconnessione e gli intoppi dei «cómpiti volitivi» con una fluidezza ispirata alla «cantilena» dell'opera[275]. In effetti però anche in questa variante Stanislavskij rivela la sua inclinazione a disgiungere, a spezzettare. Alle prove del *Tartuffe* di Molière (che fu poi diretto da Kèdrov) affermò: «Tutti i nostri cinque sensi si possono scomporre in minutissime "azioni fisiche" da registrare come appunti mnemonici»[276].

Giudicando le «azioni fisiche» un semplice stimolante, Konstantín Sergèevič mirava a un rapporto organico di impulsi esterni e di èsiti psicologici. L'attore affrontava, nella sua parte, la «vita del corpo umano», per concitare e sommuovere i congegni dello spirito[277]. Ma in realtà, anche in quest'ultimo stadio, accadeva che i «segnali» esteriori prendessero il sopravvento.

Non di rado le «azioni fisiche» si riducevano a puri artifizi, ad embrioni di pantomima, senza destare riscontri nell'intimo. A riflettere sulla sostanza di queste «azioni», ci si accorge con grande stupore che esse non sono troppo lontane da quei processi produttivi, da quei numeri acrobatici, che Mejerchòl'd poneva a fondamento della sua Biomeccanica.

21.

La carriera teatrale di Stanislavskij è dunque un continuo contrasto fra minuziosità pedantesca e fervida fantasia.

In un campo che era prima di lui trasandato e caotico egli ci offre splendidi esempi di severità inconciliabile, di rigore etico, di disciplina: una disciplina spietata, spinta talvolta a una specie di auto-mortificazione. Non dava a nessuno del tu, in teatro, se si eccettuano i giovani conosciuti sin da bambini, e non tollerava gli eccessi di confidenza[278]. Per non derogare alle règole, non sospese le prove nemmeno nel giorno in cui fu sepolta la madre[279].

Era sempre arrendevole ai suggerimenti. In una lettera di Nemiròvič a Čechov, del 23 ottobre 1899, a propòsito di *Zio Vanja* si legge: «Devo farti notare che ho ripassato con lui Astrov, come con un giovane attore. Egli ha deciso di affidarsi a me in questa parte e ha docilmente accettato tutte le mie indicazioni». E in un'altra del 27: «… si è imposto sugli altri Aleksèev, che recita in modo mirabile Astrov (ne sono orgoglioso, perché ha ripassato la parte con me letteralmente come uno scolaretto)»[280].

Quando, dopo la generale del *Villaggio Stepànčikovo* (13.IX.1917), Nemiròvič gli tolse il personaggio del colonnello Ròstanev, per commetterlo a Massalítinov, egli fece buon viso e non replicò, anche se era persuaso che quella figura gli fosse particolarmente riuscita. Nei giorni in cui fu approntato *Anche il piú furbo ci casca*, con l'aria d'un timido principiante annotava nel proprio taccuino le osservazioni di Nemiròvič[281]. E nel 1919, allo Studio d'Opera, lui direttore, frequentava con scrúpolo, prendendo appunti, i corsi di pronunzia e dizione[282].

Tutto questo giustifica ciò che lo Stage-director dice del Teatro d'Arte nel *Second Dialogue* (1910) di Craig: «… their theatre is a school… They are all students. There are the two directors to begin with…; and these two directors are as much students as any one else: they are studying all the time»[283].

Stanislavskij fu soprattutto inflessibile con se stesso. Costruiva i suoi personaggi a fatica, con schizzinosa lentezza, sempre scontento, variandone continuamente il disegno. Se non imbroccava la parte, chiedeva ai compagni di indicargli i difetti; penava in maniera morbosa, disperandosi fino alle lacrime, se una figura non gli attecchiva; e la sua sofferenza era simile, secondo Leonídov, «ai tormenti d'una madre che avesse generato un bambino morto»[284]. Quando naufragò con Salieri nel microdramma di Puškin, si rivolse a Šaljàpin, per ascoltare dalla sua voce espressiva il monologo in cui, intralciato dalle «riviviscenze», aveva fatto cilecca[285].

Giungeva in teatro qualche ora prima dello spettacolo, per introdursi devotamente nell'ambito del personaggio. Gorčakòv ci ha narrato del modo in cui Stanislavskij si preparava ogni volta a rincarnare Fàmusov in *Gore ot umà*[286]. I macchinisti, incontrandolo, dovevano riverirlo in silenzio e non proferirne né il nome né il patronimico. Si truccava a rilento: spalmava sul viso il carminio, guardandosi in una larga specchiera a tre facce. E le labbra frattanto bisbigliavano brandelli di frasi casuali, come se confabulasse con un alterego attraverso lo specchio. Poi si abbigliava con l'accuratezza maestosa d'un nobile d'altri tempi.

Dietro le quinte soleva muoversi in punta di piedi[287]. Non di rado, mentre la sala era ancora vuota e

immersa nel buio, si aggirava per la penombra del palcoscenico, nei panni del personaggio, ritoccando i dettagli d'una parte già interpretata piú volte[288]. Ed era sempre disposto a sobbarcarsi ai piú strambi esercizi. Nel provare il *Barbiere*, allo Studio d'Opera, sebbene malato, si finse Bartolo e volle che Figaro gli si sedesse a cavalcioni sul dorso, tirandolo per una corda che s'era legata ad un piede. «La gioventú – ripeteva – deve schernire in tutti i modi uno stupido vecchio, che le impedisce di vivere»[289].

Del resto, abbiamo già visto quanto esigesse dagli altri. L'attore comincia con impeto, ma lui lo trattiene: «E le mani? Che fanno le mani? Perché le agitate come un mulino a vento? Daccàpo!» L'attore càlibra i gesti, recita con pacatezza. E lui: «Fiacchissimo, privo di nerbo, vi siete dimenticato i rapporti col partner, non avete svegliato la vostra natura. Daccàpo!» E cosí senza tregua[290]. Leonídov, impersonando Lopàchin, gesticola e serra i pugni. E Stanislavskij a gridargli: «Via quei pugni, o vi lego le mani!». Leonídov sforza la voce, e, con le parole di Arkaška ne *La foresta* (atto IV, scena IV), Konstantín Sergèevič lo ammonisce: «I tromboni non sono di moda»[291]. «Recitando, – ricorda Suškèvič – all'improvviso ti accorgi che di sotto la maschera di Argan traspare lo sguardo attento di Stanislavskij-regista, e sai che un'immancabile frase ti aspetta alla fine: "Venite nel mio camerino… Vi si è attaccato un piccolo stampo, bisogna strapparlo"»[292].

Ricorreva a bizzarre scaltrezze per stimolare gli attori. Toporkòv, nella parte di Čičikov (nelle *Anime morte*: 28.XI.1932), doveva abituarsi alla smancería degli inchini, tenendo una goccia di mercurio sul capo[293]. Perché non annaspassero, obbligava i cantanti a sedere con le mani sotto le gambe[294]. Per la scena del ballo in casa dei Gremin nell'*Onègin* di Čajkovskij, affinché si avvezzassero a stare dritti e impettiti come ufficiali, costrinse gli attori a reggere sotto le ascelle globi di carta da giornale e a incollare la schiena allo stípite: e lui stesso ne verificava la rigidezza, infilando tra stípite e schiena le dita[295]. Alle prove del *Giulio Cesare*, per ottenere che il giovane interprete dell'indovino parlasse col tono della vecchiaia, lo fece voltare e alla sprovvista gli saltò sulle spalle. L'attore, stordito, proruppe in un rauco grido strozzato, e Stanislavskij fu tutto felice del suo insulso espediente[296].

Sapeva lodare con gioia fanciullesca le buone riuscite degli altri e assisterli nei loro dubbi senza arroganza di mèntore, ma con coloro che acciabattavano o trasgredivano l'etica del teatro era aspro e implacabile. Non lesinava espressioni taglienti, e a volte scatenava tempeste di iperbolici sdegni, senza far distinzioni, senza pietà per le lacrime. Considerava ogni elusione un affronto. Quando ancora provavano a Púškino, vi fu una lite tra attrici, e Stanislavskij pianse come un bambino, affliggendosi che grette faccende guastassero l'idealità dell'impresa[297].

Con una dedizione cosí inesausta e pressante il regista mirava ad escludere dai tèrmini dello spettacolo l'àlea, la casualità, l'impreciso. Mirava a un «théâtre sans hasard», dove non un bottone, non una minuzia mancasse all'appello. E nell'intento di trasformare l'arte teatrale in una scienza rigorosa, anelò ad una recitazione regolata come la musica, misurabile intreccio di «tempo-ritmi». Ebbe in mente persino un direttore d'orchestra automatico, una sorta di metrònomo (invisibile al pubblico), che con la luce alternata di due lampadine segnasse le cadenze agli interpreti[298].

La pedanteria sconfinava dunque talvolta in invenzioni surreali. Il «direttore d'orchestra elettrico» sembra un fantasma da «Zaubertheater». E nel *Lavoro dell'attore su se stesso* c'è un brano in cui Stanislavskij immagina sul palcoscenico un'assemblea di metrònomi, una parata di assurde macchinette pulsanti, che battono ognuna con una diversa velocità[299].

Ed ecco che nella scienza si innesta la fantasia. Egli rompeva spesso con túrbini di metafore, con iperboli, con illuminazioni il raccoglimento ascetico delle prove, sconvolgendo cosí la sua stessa dottrina del lento, organico maturare della parte. Sfoderava fulminee soluzioni brillanti, senza temere di incorrere negli esecrati ripieghi del teatralismo. Spazientito dell'aridità di un attore, si trasferiva nel suo personaggio, improvvisando, inventando, – e addío «pereživanie»[300].

«Chi non ha visto Stanislavskij alle prove, – scrisse Leonídov, – non sa nulla di lui. Le sue dimostrazioni registiche erano slanci alla Močàlov»[301]. Suškèvič rammenta la prova del quinto atto del *Revisore* (18.XII.1908), durante la quale, apparendo e sparendo come un trasformista, egli indicò, ad uno ad uno, a ben trenta attori, che interpretavano gli ospiti, i singoli modi di recitare[302].

Accadeva pertanto che, nonostante i precetti delle «riviviscenze», parecchie parti fossero copie dei suoi schizzi registici (dei suoi «pokàzy»), soprattutto nei primi anni, quando gli attori ancora inesperti lo imitavano senza riserve. Egli era per loro come uno sciamàno che danzi attorno a un malato. Si aggrappavano a lui, alimentandosi delle sue fantasie, confidando nella miracolosa efficacia dei suoi

interventi correttivi. Ciò spiega perché piú tardi, allo Studio drammatico e d'opera, si rifiutasse di dare imbeccate e dimostrazioni agli interpreti, desideroso di attori che non ripetessero servilmente il regista[303].

Nell'arte di Stanislavskij la perseveranza e la fantasia si fanno dunque equilibrio. Egli pratica il teatro con la pazienza e la devozione incrollabile d'un cenobíta, rivelando – come ha detto Alfred Kerr – «Frommheit im Schaffen» e «Mönchstum in der Arbeit»[304]. La perseveranza però, la severità delle règole erano in lui ravvivate dall'inquietudine, da un desiderio costante di ricominciare dal nulla, di non cedere alle situazioni già pronte, da un'ansia di giovinezza. L'idea della giovinezza che scalza l'ingombrante vecchiaia fu il «supercómpito» della sua concezione del *Barbiere* e del *Don Pasquale*. Ed è strano ritrovare nei tardi anni di Stanislavskij, alle prove di *Čio-čio-san* (*Madame Butterfly*), quegli esercizi di virtuosismo col ventaglio, che aveva imparati, per l'operetta di Sullivan, in una stagione lontana[305].

Ma, ahimè, colui che aveva lottato tutta la vita contro gli stampi divenne, in mano agli stalinisti, il piú atroce stampo, il simbolo della routine, un personaggio plastificato, un secchissimo dottrinario. Schiere di improvvisati teòlogi si diedero a disputare sul sacro «sistema», storcendo a proprio vantaggio le formule di Stanislavskij. E il «sistema», che doveva essere solo un antídoto contro i «clichés» o, secondo Leonídov, una «cassetta di pronto soccorso»[306], fu imposto come breviario e inderogabile codice a tutti, *a tutti* i teatri. Chi non avesse aderito a quei cànoni, rimaneggiati e corrotti dagli occhiuti casisti, cadeva immediatamente in sospetto. Chi non approvava il «sistema», era degno del rogo.

Dalla figura di Stanislavskij i buròcrati cancellarono la fantasia, affannandosi a seppellire le sue trovate poetiche e le sue prestigiose incoerenze. E, dissolto l'immaginoso Constan di cui parla Craig[307], lasciarono in piedi, per edificazione dei giovani, lo Stanislavskij - Torcòv, quale appare nel suo ultimo libro, archètipo di sapienza e bacalare infallibile, ossía lo Stanislavskij della vecchiaia, che, costretto dalla malattia a star lontano dal teatro, aveva perduto il contatto vivo col palcoscenico, irrigidendosi sempre piú nella glacialità dell'analisi. Di questo era conscio lui stesso, come può vedersi dall'epistolario e dal nome con cui ironicamente si presentò in quelle pagine: Torcòv, il nome d'un mercante caparbio, protagonista di *Povertà non è vizio*.

E qui vien da chiedersi: Konstantín Sergèevič ha colpa dell'involuzione del teatro sovietico e slavo negli anni staliniani? Ha colpa della caccia alle streghe che gli ierofanti dello pseudorealismo intrapresero allora in suo nome?

«Re Edipo – risponde il regista polacco Bohdan Korzeniewski – non voleva certo uccidere il padre né sposare la madre. E cosí Stanislavskij non intendeva di usare violenza a tutti i teatri dei paesi conquistati dalla rivoluzione né di imporre loro un'identica forma morta, ossía un'accozzaglia di luoghi comuni. Perché in arte è questo un delitto consimile a quelli di parricidio e di incesto. Eppure Edipo uccise il padre e sposò la madre. Eppure Stanislavskij – con la sua azione postuma – contribuí grandemente allo sterminio d'ogni pensiero originale in teatro e al diffondersi sul palcoscenico d'una noia quasi pari alla morte»[308].

I buròcrati si appigliarono a tutto il seccume, alle scorie delle sue costruzioni, mutando in un toccasana ogni ovvio precetto. E assunsero a paradigmi di teatro e di vita le dissertazioni che piú distillano noia, quelle in cui Stanislavskij si fa goffo e irritante, come un collegiale invecchiato. Tutto ciò che nel «sistema» era superfluo e forzato, freddo esercizio di ostinatezza (del quale forse lui stesso non fu sempre convinto), tornò a pennello alla meschinità di quei tempi di intolleranza, che ridussero l'arte a uno squallido catechismo. Si capisce perché, dopo il risveglio dalla narcòsi staliniana, molti giovani in Russia abbiano preso a guardare con scarsa simpatia e diffidenza al suo insegnamento.

Le teorie diventano presto dei gusci vuoti. Parecchi principî di questa sintassi teatrale sono rapidamente invecchiati. Del resto l'insieme è cosí macchinoso e prolisso che, se l'attore dovesse attenervisi minutamente, perderebbe lo slancio e l'immediatezza, convertendosi in gelido registratore di formule. Forse aveva ragione Leonídov nell'asserire che tutto il «sistema» si possa riassumere in una pagina sola, restringendolo ad un lacònico ammonimento, come quello di Amleto agli attori[309].

Tragica sorte di Stanislavskij. All'immagine affascinante di colui che una volta, per le ricerche ossessive, le utopie, il generoso massimalismo, veniva chiamato «il Don Chisciotte del Teatro d'Arte»[310], s'è sovrapposto il venerabile simulacro del fastidioso Torcòv, protettore e patrono di oleografie nauseanti. E il processo di beatificazione non accenna a finire. Bisogna aprirsi la strada attraverso un fitto spessore di dogmi, di frange interpretative, di esegèsi scolastiche, per riscoprire la sua vera effigie, la sua grandezza, la sua solitudine.

[1] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr (1898-1923)*, Mosca-Pietroburgo 1924, p. 207; VL. NEMIROVIČ-DANČENKO, *Iz prošlogo*, in *Čechov i teatr*, Mosca 1961, pp. 303-4.

[2] Cfr. VL. NEMIROVIČ-DANČENKO, *Iz prošlogo*, in *Čechov i teatr* cit., pp. 304-5.

[3] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 208.

[4] K. STANISLAVSKIJ, *A. P. Čechov v Chudožestvennom teatre*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Mosca 1954, pp. 351-52, e in *Čechov i teatr* cit., p. 273. Cfr. anche K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve*, Mosca 1962, p. 280.

[5] Cfr. JU. SOBOLEV, *Roždenie «Čajki»*, in *Čechov*, Mosca 1930, pp. 167-91; O. KNIPPER-ČECHOVA, *O A. P. Čechove*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov* cit., p. 598; T. ŠČEPKINA-KUPERNIK, *O Čechove*, in *Čechov i teatr* cit., p. 244.

[6] Cfr. *Čechov i teatr* cit., p. 318.

[7] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *Blizkoe-dalëkoe*, Mosca-Leningrado 1932, p. 213.

[8] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 194.

[9] Cfr. ALEKSANDR ROSKIN, *Istorija odnogo provala i odnogo triumfa*, in *A. P. Čechov*, Mosca 1959, pp. 135-37.

[10] Cfr. N. POTAPENKO, *Neskol'ko let s A. P. Čechovym*, in *Čechov i teatr* cit., p. 229.

[11] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *op. cit.*, p. 214.

[12] Cfr. I. LEONT´EV [ŠČEGLOV], *Iz vospominanij ob Antone Čechove*, in *Čechov i teatr* cit., p. 219.

[13] Cfr. *Čechov i teatr* cit., p. 87.

[14] Cfr. *ibid.*, p. 87.

[15] Cfr. *ibid.*, p. 91.

[16] Cfr. P. SAKULIN, *Malyj teatr v poslednjuju četvert'* XIX *veka*, in *Moskovskij Malyj teatr: 1824-1924*, Mosca 1924, pp. 404-5.

[17] Cfr. *ibid.*, pp. 410-11.

[18] Cfr. *ibid.*, pp. 358-59.

[19] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 239-40, e AL´FRED BASSECHES, *Chudožniki na scene MCHAT*, Mosca 1960, pp. 5-6.

[20] Cfr. S. DURYLIN, *Marija Nikolaevna Ermolova: 1853-1928*, Mosca 1953, pp. 211-15.

[21] Cfr. P. SAKULIN, *op. cit.*, p. 406.

[22] Cfr. *ibid.*, p. 416.

[23] K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 66.

[24] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 33, e NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr: 1898-1923*, Mosca-Leningrado 1924, p. 37.

[25] Cfr. V. S. ALEKSEEV, *Detstvo*, in *O Stanislavskom*, Mosca 1948, p. 36, e Z. S. SOKOLOVA, *Detstvo i molodost´ K. S. Stanislavskogo*, in *K. S. Stanislavskij: Materialy. Pis´ma. Issledovanija*, Mosca 1955, pp. 356-59.

[26] K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 46.

[27] Cfr. Z. S. SOKOLOVA, *Detstvo i molodost´ K. S. Stanislavskogo* cit., pp. 359-61.

[28] Cfr. *ibid.*, pp. 363-68, e V. S. ALEKSEEV, *Detstvo* cit., p. 38.

[29] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 50-55.

[30] Cfr. V. S. ALEKSEEV, *Detstvo* cit., p. 42, e Z. S. SOKOLOVA, *Detstvo i molodost´ K. S. Stanislavskogo* cit., p. 363.

[31] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 57.

[32] Cfr. V. S. ALEKSEZV, *Detstvo* cit., p. 53.

[33] Cfr. *ibid.*, p. 54, e EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala XX veka*, Praga 1925, p. 101.

[34] Cfr. V. S. ALEKSEEV, *Detstvo* cit., p. 48, e Z. S. SOKOLOVA, *Detstvo i molodost´ K. S. Stanislavskogo* cit., pp. 377-78.

[35] K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 76.

[36] Cfr. *ibid.*, p. 97, e Z. S. SOKOLOVA, *Detstvo i molodost' K. S. Stanislavskogo* cit., pp. 379-80.

[37] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 109-10.

[38] Cfr. *ibid.*, p. 127; NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 45; G. KRISTI, *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre*, Mosca 1952, pp. 17-20.

[39] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 115-16; Z. S. SOKOLOVA, *Detstvo i molodost' K. S. Stanislavskogo* cit., pp. 392-96.

[40] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *K. S. Stanislavskij (Opyt charakteristiki)*, Pietroburgo 1918, p. 19.

[41] Cfr. FLORA SYRKINA, *Russkoe teatral'no dekoracionnoe iskusstvo vtoroj poloviny* XIX *veka*, Mosca 1956.

[42] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 135; NIKOLAJ EFROS, *K. S. Stanislavskij (Opyt charakteristiki)*, Pietroburgo 1918, p. 14; Z. S. SOKOLOVA, *Detstvo i molodost' K. S. Stanislavskogo* cit., p. 398.

[43] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *K. S. Stanislavskij* cit., pp. 15-16.

[44] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *K. S. Stanislavskij* cit., pp. 36-37.

[45] Cfr. *ibid.*, pp. 57-58.

[46] Cfr. *ibid.*, pp. 38-39.

[47] Cfr. I. N. VINOGRADSKAJA, *O postanovkach K. S. Stanislavskogo v Obščestve iskusstva i literatury*, in *K. S. Stanislavskij: Materialy. Pis'ma. Issledovanija* cit., p. 502.

[48] K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 178.

[49] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 27-28.

[50] Cfr. P. N. SAKULIN, *Malyj teatr v poslednjuju četvert'* XIX *veka*, in *Moskovskij Malyj teatr* cit., pp. 354-55.

[51] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 179.

[52] Cfr. NIKOLAJ POPOV, *K. S. Stanislavskij v Obščtestve iskusstva i literatury*, in *O Stanislavskom* cit., p. 194.

[53] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 211.

[54] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 67.

[55] Cfr. *ibid.*, p. 69, e NIKOLAJ POPOV, *K. S. Stanislavskij v Obščestve iskusstva i literatury*, in *O Stanislavskom* cit., p. 195.

[56] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 192-93, e I. N. VINOGRADSKAJA, *O postanovkach K. S. Stanislavskogo v Obščestve iskusstva i literatury*, in *K. S. Stanislavskij* cit., pp. 543-45.

[57] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 193, e I. N. VINOGRADSKAJA, *O postanovkach K. S Stanislavskogo v Obščestve iskusstva i literatury*, in *O Stanislavskom* cit., pp. 545-46.

[58] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *K. S. Stanislavskij* cit., p. 57, e *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 69.

[59] Cfr. I. N. VINOGRADSKAJA, *op. cit.*, pp. 514-16.

[60] Cfr. NIKOLAJ POPOV, *K. S. Stanislavskij v Obščestve iskusstva i literatury*, in *O Stanislavskom* cit., p. 218.

[61] Cfr. M. F. ANDREEVA, *K. S. Stanislavskij v Obščestve iskusstva i literatury*, in *O Stanislavskom* cit., pp. 230-31.

[62] Cfr. JURIJ SOBOLEV, *Vl. I. Nemirovič-Dančenko*, Mosca 1929, e V. JA. VILENKIN, *Vl. I. Nemirovič-Dančenko*, Mosca 1941.

[63] Cfr. O. L. KNIPPER-ČECHOVA, *O A. P. Čechove*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Mosca 1954, p. 594.

[64] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 104-6.

[65] K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 230.

[66] ALEKSANDR OSTROVSKIJ, *Zapiska o položenii dramatičeskogo iskusstva v Rossii v nastojaščee vremja*, in *Sobranie sočinenij*, vol. X, Mosca 1960, pp. 168-86.

[67] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 300-3.

[68] Cfr. *ibid.*, pp. 252-53, e NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 111-12.

[69] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 112-13.

[70] Cfr. *ibid.*, pp. 116-17; STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 236-37, e le lettere di Mejerchòl'd del 14 e 17 giugno 1898 riportate in NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchòl'd*, I, Mosca-Leningrado 1929, pp. 99-101.

[71] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 119 e 127.

[72] K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 234-35.

[73] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyi teatr* cit., pp. 119-20.

[74] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 236.

[75] *Ibid.*, p. 235.

[76] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožstvennyj teatr* cit., p. 123.

[77] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *Blizkoe-dalekoe*, Mosca-Leningrado 1932, pp. 199-200.

[78] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 246-47.

[79] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 139; e JURIJ SOBOLEV, *Na zare Chudožestvennogo teatra*, Mosca 1929, p. 19.

[80] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 121-22.

[81] Cfr. V. SIMOV, *K. S. Stanislavskij v Chudožestvennom teatre*, in *O Stanislavskom* cit., pp. 283-84; e M. ANDREEVA, *K. S. Stanislavskij v Obščestve iskusstva i literatury, ibid.*, p. 233; oltre a K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 243-44.

[82] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 245.

[83] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyi teatr* cit., pp. 136-37.

[84] Cfr. B. ROSTOCKIJ - N. ČUŠKIN, *Car' Fedor Ioannovič na scene MCHAT*, Mosca-Leningrado 1940, p. 10.

[85] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 256, e NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 139-40.

[86] Cfr. B. ROSTOCKIJ - N. ČUŠKIN, *op. cit.*, pp. 72-73.

[87] Cfr. *ibid.*, pp. 193-94.

[88] Cfr. *ibid.*, p. 76.

[89] Cfr. *ibid.*, pp. 64-65.

[90] Cfr. *ibid.*, pp. 77-78.

[91] Cfr. *ibid.*, pp. 85-87, e K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 258, e NIKOLAJ EFROS, op. *cit.*, p. 144.

[92] Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala XX veka* cit., pp. 105-6.

[93] Cfr. B. ROSTOCKIJ - N. ČUŠKIN, *op. cit.*, p. 79.

[94] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 258.

[95] Cfr. B. ROSTOCKIJ - N. ČUŠKIN, *op. cit.*, p. 64.

[96] Cfr. *ibid.*, pp. 87-89.

[97] Cfr. *ibid.*, pp. 81-84.

[98] Cfr. *ibid.*, pp. 105-19.

[99] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 130, 141, 144; V. JA. VILENKIN, *I. M. Moskvin na scene Moskovskogo Chudožestvennogo teatra*, Mosca 1946, p. 20.

[100] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 192-93.

[101] Cfr. *ibid.*, p. 191.

[102] Cfr. *ibid.*, p. 222, e MARIANNA STROEVA, *Čechov i Chudožestvennyj teatr*, Mosca 1955, p. 45.

[103] Cfr. M. STROEVA, *op. cit.*, pp. 74-77.

[104] Cfr. *ibid.*, pp. 31-32.

[105] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 240-41.

[106] K. STANISLAVSKIJ, *A. P. Čechov v Moskovskom Chudožestvennom teatre*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Mosca 1954, p. 359.

[107] Cfr. BORIS ZAJCEV, *Čechov: literaturnaja biografija*, New York 1954, p. 205.

[108] *Čechov i teatr*, Mosca 1961, p. 111.

[109] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 287.

[110] Cfr. BORIS ZAJCEV, *op. cit.*, pp. 206-7.

[111] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *«Tri sestry» v postanovke Moskovskogo Chudožestvennogo teatra*, Pietroburgo 1919, p. 34; ID., *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 243.

[112] Cfr. MARIANNA STROEVA, *Čechov i Chudožestvennyj teatr*, Mosca 1955, pp. 114-15.

[113] Cfr. *ibid.*, pp. 115-16.

[114] Cfr. *ibid.*, pp. 122-24.

[115] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 252-53; K. STANISLAVSKIJ, *A. P. Čechov v Moskovskom Chudožestvennom teatre*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov* cit., p. 390; BORIS ZAJCEV, *op. cit.*, p. 240; ANDRÉ FRANK, *Georges Pitoëff*, Parigi 1958, pp. 13-14.

[116] Cfr. V. VERIGINA, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., p. 348.

[117] Cfr. P. MARKOV, *O Stanislavskom*, in «Teatr», 1962, 1.

[118] Cfr. T. ŠČEPKINA-KUPERNIK, *O Čechove*, in *Čechov i teatr*, Mosca 1961, p. 245; e B. ZAJCEV, *op. cit.*, pp. 183-84.

[119] K. STANISLAVSKIJ, *A. P. Čechov v Moskovskom Chudožestvennom teatre*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Mosca 1954, p. 370. Cfr. anche ALEKSANDR ROSKIN, *Staryj spor*, in *A. P. Čechov*, Mosca 1959, pp. 146-77, e MARIANNA STROEVA, *Čechov i Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 165-66.

[120] Cfr. M. STROEVA, *op. cit.*, pp. 192-93.

[121] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 217-19.

[122] Cfr. *Čechov i teatr* cit., p. 100.

[123] *Ibid.*, p. 101.

[124] *Ibid.*, pp. 108-9.

[125] Cfr. O. KNIPPER-ČECHOVA, *O. A. P. Čechove*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov* cit., p. 599.

[126] GEORGES NEVEUX, *Notes de travail…*, in *Anton Tchékov et «La Cerisaie»*, Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – Jean-Louis Barrault, VI, Parigi 1954, p. 85.

[127] Cfr. *Čechov i teatr* cit., p. 108.

[128] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 283-84, e NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 230.

[129] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 259 sgg.

[130] Cfr. *ibid.*, pp. 320-21.

[131] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 150 e 319.

[132] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, p. 318.

[133] Cfr. V. SIMOV, *K. S. Stanislavskij v Chudožestvennom teatre*, in *O. Stanislavskom* cit., p. 291, e I. BAZILEVSKAJA, «*Sneguročka*», «*Vlast' t'my*», «*Na dne*», in *K. S. Stanislavskij: Materialy. Pis'ma. Issledovanija*, Mosca 1955, p. 558.

[134] Cfr. N. TELEŠOV, *Zapiski pisatelja*, Mosca 1950, pp. 235-36.

[135] Cfr. *ibid.*, pp. 318-19.

[136] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd*, II, Mosca-Leningrado 1929, p. 192.

[137] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *K. A. Mardžanov i russkij teatr*, Mosca 1958, p. 91.

[138] Cfr. VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, *Uničtoženie kinematografom «teatra» kak priznak vozroždenija teatral'nogo iskusstva*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Mosca 1955, pp. 278-80.

[139] Cfr. IGOR' NEŽNYJ, *Teatr Ochiopkova*, in «Teatr», 1961, 11, e poi in *Byloe pered glazami*, Mosca 1963.

[140] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 318-19, e V. VERIGINA, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., p. 347.

[141] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Nemirovič-Dančenko o rabote nad spektaklem*, Mosca 1958, p. 58.

[142] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 150, e P. MARKOV, *Novejšie teatral'nye tečenija (1898-1923)*, Mosca 1924, p. 9.

[143] Cfr. I. BAZILEVSKAJA, *op. cit.*, p. 573.

[144] Cfr. *ibid.*, pp. 607-8, e P. MARKOV, *op. cit.*, p. 9.

[145] Cfr. LEONID LEONIDOV, *Prošloe i nastojaščee*, in *Leonidov*, Mosca 1960, p. 116.

[146] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *A. P. Čechov v Moskovskom Chudožestvennom teatre*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov* cit., pp. 356-57.

[147] Cfr. V. KAČALOV, *Vospominanija*, in *Čechov v vospominanijach sovremennikov* cit., p. 420.

[148] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 150-51.

[149] Cfr. MARIANNA STROEVA, *op. cit.*, p. 97.

[150] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 155.

[151] Cfr. I. BAZILEVSKAJA, *op. cit.*, p. 556.

[152] Cfr. V. VOL´KENŠTEJN, *Stanislavskij*, Leningrado 1927, p. 37.

[153] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 151-52, e EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., p. 125.

[154] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Nemirovič-Dančenko o rabote nad spektaklem* cit., pp. 56-57.

[155] Cfr. NINA GOURFINKEL, *Constantin Stanislavski*, Parigi 1955, p. 131.

[156] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *O teatre*, Pietroburgo 1913, p. 15.

[157] Cfr. *ibid.*

[158] Cfr. VAS. SACHNOVSKIJ, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr*, in «Pečat' i Revoljucija», 1928, 7.

[159] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 149.

[160] Cfr. *ibid.*, p. 153.

[161] Cfr. *ibid.*, pp. 155-56.

[162] Cfr. ANDRÉ BRETON, *Nadja*, 22ª ed., 1958, p. 63.

[163] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 178-79, e V. VILENKIN, *Vl. I. Nemirovič-Dančenko*, Mosca 1941, pp. 126-28.

[164] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 181-82.

[165] Cfr. *ibid.*, p. 177.

[166] Cfr. *ibid.*, pp. 179-80, e K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 347; ALEKSANDR TAIROV, *Zapiski režissera*. Mosca 1921, p. 179; N. TELEŠOV, *op. cit.*, p. 237.

[167] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 232.

[168] Cfr. MARIANNA STROEVA, *op. cit.*, p. 30.

169 Cfr. *ibid.*, p. 31.

170 Cfr. *ibid.*, p. 32.

171 Cfr. *ibid.*, p. 117.

172 Cfr. *ibid.*, pp. 117-18.

173 Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Nemirovič-Dančenko o rabote nad spektaklem* cit., p. 57.

174 K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 329.

175 Cfr. *ibid.*, p. 241.

176 *Ibid.*, p. 198.

177 Cfr. *ibid.*, pp. 265-67, e I. BAZILEVSKAJA, *«Sneguročka». «Vlast' t'my». «Na dne»* cit., p. 558.

178 Cfr. I. BAZILEVSKAJA, *op. cit.*, p. 567.

179 Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 267-68, e G. KRISTI, *Rabota Stanislavskogo v Opernom teatre*, Mosca 1952, p. 53.

180 Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 318, e LEONID LEONIDOV, *Beseda s teatral'noj molodež'ju v Central'nom Dome rabotnikov iskusstv*, in *Leonidov*, Mosca 1960, p. 233.

181 Cfr. V. VERIGINA, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., p. 353.

182 Cfr. *ibid.*, p. 347.

183 Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 318.

184 Cfr. M. ANDREEVA, *K. S. Stanislavskij v Obščestve iskusstva i literatury*, in *O Stanislavskom* cit., p. 237.

185 Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 322.

186 Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 49.

187 Cfr. LEONID LEONIDOV, *Iz dnevnikov*, in *Leonidov* cit., p. 435.

188 Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchòl'd*, I, Mosca-Leningrado 1929, p. 125.

189 Cfr. NIKOLAJ EFROS, *K. S. Stanislavskij* cit., pp. 88-89.

190 LEONID LEONIDOV, *K. S. Stanislavskij*, in *Leonidov* cit., p. 204.

191 Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pp. 203-4, e P. MARKOV, *O Stanislavskom*, in «Teatr», 1962, 1.

192 Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *op. cit.*, pp. 176-77; B. SUŠKEVIČ, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., p. 382; P. MARKOV, *O Stanislavskom*, in «Teatr» cit.; E. POLJAKOVA, *Ostrovskij i Chudožestvennyj teatr*, in *A. N. Ostrovskij*, Mosca 1962, pp. 311-13.

193 Cfr. NIKOLAJ EFROS, *K. S. Stanislavskij* cit., pp. 119-20, e JAKOV MALJUTIN, *Aktery moego pokolenija*, Leningrado-Mosca 1959, pp. 147-49.

194 Cfr. LEONID LEONIDOV, *K. S. Stanislavskij*, in *Leonidov* cit., p. 204.

195 Cfr. V. VOL'KENŠTEJN, *Stanislavskij*, Leningrado 1927, p. 73.

196 Cfr. LJUBOV' GUREVIČ, *Vospominanija*, in *O Stanislavskom* cit., p. 126.

197 Cfr. P. MARKOV, *O Stanislavskom*, in «Teatr» cit.

[198] Cfr. V. VOL'KENŠTEJN, *op. cit.*, pp. 66-67.

[199] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 237-38, e MARIANNA STROEVA, *op. cit.*, pp. 67-70.

[200] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 247-48, e *«Tri sestry» v postanovke Moskovskogo Chudožestvennogo teatra*, Pietroburgo 1919, pp. 58-62.

[201] Cfr. S. UŠAKOV, *Chudožnik Vladimir Evgen'evič Egorov*, in *Mosfil'm,* II, Mosca 1961, pp. 105-16.

[202] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 378-85.

[203] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 162, e *K. S. Stanislavskij* cit., p. 108.

[204] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 385-88.

[205] Cfr. *ibid.*, p. 371.

[206] Cfr. JURIJ OLEŠA, *O velikom artiste* (1938), in *Pisateli, artisty, režissery o Stanislavskom*, Mosca 1963, p. 196.

[207] BOLESŁAW LEŚMIAN, *«Ptak niebieski» Maurycego Maeterlincka* (1910), in *Szkice literackie*, Varsavia 1959, p. 153.

[208] Cfr. N. TELEŠOV, *op. cit.*, p. 319.

[209] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 166; EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pp. 201-2; B. SUŠKEVIČ, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., pp. 380-81; AL´FRED BASSECHES, *Chudožniki na scene MCHAT*, Mosca 1960, pp. 43-45.

[210] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 400-16; RYSZARD ORDYŃSKI, *Stanislawski – od Moskwy do Nowego Yorku*, in «Scena Polska», Varsavia 1938, 2-3; LEONID LEONIDOV, *Prošloe i nastojaščee*, in *Leonidov* cit., pp. 121-22; NIKOLAJ PETROV, *50 i 500*, Mosca 1960, pp. 58-63.

[211] Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *op. cit.*, pp. 206-8; SERGEJ MAKOVSKIJ, *Gamlet-Kačalov*, in *Portrety sovremennikov*, New York 1955, pp. 359-73.

[212] Cfr. MICHAIL MOROZOV, *Sekspir na sovetskoj scene*, in *Izbrannye stat'i i perevody*, Mosca 1954, p. 62.

[213] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *op. cit.*, pp. 452-57; AL´FRED BASSECHES, *op. cit.*, pp. 58-60; VL. GAJDAROV, *Bez very čelovek ne možet!*, in «Teatr», 1962, 12.

[214] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 169-70; V. VILENKIN, *Vl. I. Nemirovič-Dančenko*, Mosca 1941, pp. 168-70; AL´FRED BASSECHES, *op. cit.*, pp. 49-50.

[215] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Pis'ma 1886-1917*, vol. VII di *Sobranie sočinenij*, Mosca 1960, pp. 752-53.

[216] Cfr. D. TAL'NIKOV, «*Gorjačee serdce» na scene MCHAT*, Mosca-Leningrado 1940, pp. 63-66.

[217] Cfr. *ibid.*, pp. 79-81.

[218] Cfr. *ibid.*, pp. 66-67.

[219] K. STANISLAVSKIJ, *Iz poslednego razgovora s E. B. Vachtangovym (O groteske)*, in *Stat'i. Reči. Besedy. Pis'ma*, Mosca 1953, pp. 255-58.

[220] Cfr. D. TAL'NIKOV, *op. cit.*, p. 59.

[221] Cfr. *ibid.*, p. 29.

[222] Cfr. PAVEL MARKOV, *Režissura Vl. I. Nemiroviča-Dančenko v Muzykal'nom teatre*, Mosca 1960.

[223] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Velikij reformator sceny*, Mosca 1962, p. 22.

[224] Cfr. PAVEL RUMJANCEV, *K. S. Stanislavskij i opera*, in *O Stanislavskom* cit., p. 396.

[225] Cfr. *ibid.*, p. 391, e AL´FRED BASSECHES, *op. cit.*, pp. 66-67.

[226] Cfr. PAVEL RUMJANCEV, *op. cit.*, pp. 409-10.

[227] Cfr. G. KRISTI, *Rabota Stanislavskogo v Opernom teatre* cit., p. 139, e PAVEL RUMJANCEV, *Rabota Stanislavskogo nad operoj «Rigoletto»*, Mosca 1955, pp. 110-11.

[228] Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, pp. 257-58.

[229] Cfr. *ibid.*, pp. 89 e 259.

[230] Cfr. *ibid.*, pp. 153.

[231] Cfr. *ibid.*, p. 184.

[232] Cfr. *ibid.*, p. 200.

[233] Cfr. *ibid.*, p. 218.

[234] Cfr. *ibid.*, p. 148.

[235] Cfr. BORIS GLADKOV, *K. S. Stanislavskij i opera*, in *O Stanislavskom* cit., p. 455.

[236] EVGENIJ VACHTANGOV, *Dve besedy s učenikami* (1922), in *Evg. Vachtangov: Materialy i Stat'i*, Mosca 1959, p. 206.

[237] Cfr. PAVEL MARKOV, *Režissura Vl. I. Nemiroviča-Dančenko v Muzykal'nom teatre* cit., pp. 55-56.

[238] LEONID LEONIDOV, *Iz dnevnikov* (1930), in *Leonidov* cit., p. 397.

[239] Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 438-42, e NIKOLAJ EFROS, *K. S. Stanislavskij* cit., pp. 126-27.

[240] STANISŁAWA WYSOCKA, *Moje wspomnienia*, in «Scena Polska» (Varsavia) 1938, 2-3, pp. 328-29.

[241] Cfr. LEONID LEONIDOV, *Iz zapisnych knižek* (1934-36), in *Leonidov* cit., p. 419.

[242] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 370-72.

[243] Cfr. LEONID LEONIDOV, *Osnovateli MCHAT*, in *Leonidov* cit., p. 390.

[244] Cfr. N. GORČAKOV, *Režisserskie uroki K. S. Stanislavskogo*, Mosca 1950, pp. 273-74.

[245] Cfr. K. ANTAROVA, *Besedy K. S. Stanislavskogo*, Mosca 1947, pp. 72-73 *(Beseda trinadcataja)*.

[246] Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, p. 229.

[247] K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 364.

[248] Cfr. *ibid.*, p. 368.

[249] Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, p. 96.

[250] Cfr. *ibid.*, p. 191.

[251] Cfr. OSAF LITOVSKIJ, *Tak i bylo*, Mosca 1958, p. 213.

[252] Cfr. V. VOL´KENŠTEJN, *Stanislavskij*, Leningrado 1927, p. 16.

253 GASTON BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Parigi 1961, p. 161.

254 Cfr. ALEKSEJ POPOV, *Vospominanija i razmyšlenija*, cap. 7, in «Teatr», 1959, 12.

255 Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Iz pervych besed v Operno-dramatičeskoj Studii* (1935) e *Iz besed s masterami MCHAT* (1936), in *Stat'i. Reči. Besedy. Pis'ma*, Mosca 1953, pp. 330-31 e 677.

256 JINDŘICH VODÁK, *Tfi bertcké podobizny*, Praga 1953, p. 102.

257 K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 308. Siebel è un personaggio del *Faust* di Gounod.

258 LEONID LEONIDOV, *Zametki o knige «Rabota aktëra nad soboj»*, in *Leonidov cit.*, p. 394.

259 Cfr. BORIS ZACHAVA, *Za sintez teatra «predstavlenija» i «perežívanija»*, in «Teatr», 1957, 1, e RUBEN SIMONOV, *S Vachtangovym*, Mosca 1959, pp. 34-35.

260 K. STANISLAVSKIJ, *Materialy knigi «Rabota aktëra nad rol'ju»*, in *Stat'i. Reči. Besedy. Pis'ma* cit., p. 575.

261 Cfr. V. TOPORKOV, *K. S. Stanislavskij na repeticii*, Mosca 1950, pp. 84 e 137.

262 Cfr. *ibid.*, p. 140.

263 Cfr. *Masterstvo aktëra v terminach i opredelenijach K. Stanislavskogo*, a cura di M. Venecianova, Mosca 1961, p. 78.

264 Cfr. K. ANTAROVA, *Besedy K. S. Stanislavskogo*, Mosca 1947, pp. 81-82 *(Beseda pjatnadcataja)*.

265 FRANCIS PONGE, *Première ébauche d'une main*, in *Le grand recueil*, vol. III, Parigi 1961, p. 134.

266 K. STANISLAVSKIJ, *Rabota aktëra nad soboj*, Mosca 1951, pp 116-21.

267 Cfr. V. VOL´KENŠTEJN, *Stanislavskij* cit., p. 32, e NIKOLAJ ABALKIN, *Sistema Stanislavskogo i sovetskij teatr*, Mosca 1954, pp. 115-17.

268 Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Rebota aktëra nad soboj* cit., pp. 88-93, e G. KRISTI, *op. cit.*, p. 230.

269 K. STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 418.

270 Cfr. V. VOL´KENŠTEJN, *op. cit.*, pp. 46-47.

271 ALFRED KERR, *Die Welt im Drama*, Colonia-Berlino 1954, pp. 548-49.

272 Cfr. KAROL IRZYKOWSKI, *Pałuba*, Varsavia 1957, p. 19.

273 Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, p. 125.

274 Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Velikij reformator sceny*, Mosca 1962, pp. 103-7.

275 Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, p. 245.

276 Cfr. V. TOPORKOV, *op. cit.*, p. 140.

277 Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, pp. 217-18.

278 Cfr. P. MARKOV, *O Stanislavskom*, in «Teatr», 1962, 1.

279 Cfr. LEONID LEONIDOV, *K. S. Stanislavskij*, in *Leonidov* cit., p. 205.

280 *Čechov i teatr*, Mosca 1961, pp. 320-21.

281 Cfr. V. VERBICKIJ, *K. S. Stanislavskij v Chudožestvennom teatre*, in *O Stanislavskom* cit., p. 328.

282 Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, pp. 72-73.

283 EDWARD GORDON CRAIG, *On the Art of the Theatre*, Londra 1957, pp. 199-200.

284 LEONID LEONIDOV, *K. S. Stanislavskij*, in *Leonidov* cit., p. 205.

285 Cfr. *ibid.*, p. 205.

286 Cfr. N. GORČAKOV, *Režisserskie uroki K. S. Stanislavskogo* cit., p. 211.

287 Cfr. M. KNEBEL´, *Rjadom s nim*, in «Teatr», 1962, 12.

288 Cfr. V. VERBICKIJ, *op. cit.*, p. 328.

289 Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, p. 177.

290 Cfr. N. GORČAKOV, *op. cit.*, pp. 43-44.

291 Cfr. LEONID LEONIDOV, *K. S. Stanislavskij*, in *Leonidov* cit., p. 206.

292 B. SUŠKEVIČ, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., p. 383.

293 Cfr. V. TOPORKOV, *op. cit.*, p. 177.

294 Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, p. 89.

295 Cfr. PAVEL RUMJANCEV, *K. S. Stanislavskij i opera*, in *O Stanislavskom* cit., pp. 410-11.

296 Cfr. LEONID LEONIDOV, *Beseda i teatral'noj molodež´ju v Central´nom dome rabotnikov iskusstv*, in *Leonidov* cit., p. 233.

297 Cfr. M. ANDREEVA, *K. S. Stanislavskij v Obščestve iskusstva i literatury*, in *O Stanislavskom* cit., p. 233.

298 Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Rabota aktëra nad soboj* cit., pp. 580-81, e G. KRISTI, *op. cit.*, pp. 250-51.

299 Cfr. K. STANISLAVSKIJ, *Rabota aktëra nad soboj* cit., pp. 552-55.

300 Cfr. V. VOL´KENŠTEJN, *op. cit.*, p. 60.

301 LEONID LEONIDOV, *Iz zapisnych knižek*, in *Leonidov* cit., p. 446.

302 Cfr. B. SUŠKEVIČ, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., p. 380.

303 Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, p. 219.

304 ALFRED KERR, *Die Welt im Drama* cit., pp. 548-49.

305 Cfr. G. KRISTI, *op. cit.*, p. 239.

306 LEONID LEONIDOV, *Osnovasteli MCHAT*, in *Leonidov* cit., p. 389.

307 Cfr. EDWARD GORDON CRAIG, *The Second Dialogue*, in *On the Art of the Theatre* cit., pp. 197 sgg.

308 BOHDAN KORZENIEWSKI, *Pośmiertna tragedia Stanisławskiego*, in «Pamiętnik Teatralny» (Varsavia) 1956, n. 4.

309 Cfr. LEONID LEONIDOV, *Iz zapisnych knižek*, in *Leonidov* cit., pp. 444-45.

310 Cfr. B. ALPERS, *Gody artističeskich stranstvij Stanislavskogo*, in «Teatr», 1963, 5.

Capitolo secondo

Liberty e demonía

1.

Anzitutto i suoi occhi. Gli occhi di Vera Fëdorovna Komissaržèvskaja. «Occhi azzurri senza fondo», come quelli della Sconosciuta blokiana; larghi occhi sgranati e sgomenti; come negli enigmatici ritratti femminili di Jàwlensky[1]. Andrej Belyj cosí la rimembra: «tutta occhi: due blu-verde-grigi, enormissimi occhi dalle òrbite cupe mi elettrizzavano»[2]. E Georges Pitoëff ricorderà sino alla fine «le petit visage tragique, les yeux immenses et tourmentés de cette femme qui semblait porter en elle la passion de la Russie tout entière pour le théâtre»[3]. Gli occhi, e la voce incantevole, che anche alle frasi piú lógore dava cadenze di musicalità malinconica, velature di sogno.

Nata a Pietroburgo il 27 ottobre 1864 dal tenore Fëdor Komissarževskij e da una cantante, era cresciuta in un clima sàturo di cultura, anche se intorbidato dalla discordia dei genitori. Fu il fallimento della fugace esperienza matrimoniale (giovanissima, aveva sposato un pittore) a indirizzarla verso la musica e il teatro. Nel 1891 partecipò a uno spettacolo della Società d'arte e letteratura di Mosca, impersonando, al fianco di Stanislavskij, Betsy nei *Frutti dell'istruzione*[4]. In quei giorni – rammenta il regista – «nascondendosi a tutti, accompagnandosi sulla chitarra, canterellava a mezza voce meste romanze zigane sul perduto amore, sul tradimento e gli spàsimi d'un cuore di donna»[5].

Esordí nel 1893 come «ingénue» a Novočerkassk nella compagnia di Sinèl´nikov e, dopo aver lavorato a Vilno per due stagioni (1894-95 e 1895-96), venne scritturata all'Aleksandrinskij di Pietroburgo, dove debuttò il 4 aprile 1896 in *Die Schmetterlingsschlacht* di Sudermann.

La Komissaržèvskaja fu soprattutto un'interprete ideale di immagini contemporanee. Nel suo disegno la Nora di *Casa di bambola*, la Sonja di *Zio Vanja*, la Hilde del *Costruttore Solness*, la Nina del *Gabbiano* erano come variazioni melodiche di un idèntico personaggio. Ma anche nei vècchi copioni immetteva l'irrequietezza morbosa del proprio tempo. In *Bespridànnica* (La fanciulla senza dote), ad esempio, ravvicinando Ostrovskij alla drammaturgía «fin de siècle», tratteggiava Larisa come una sorella di Nina col medesimo ardore intellettuale, con la medesima càrica di patimento. L'eroina di Ostrovskij si trasfigurava in una moderna creatura sensibile, in un «gabbiano» stroncato dalla meschina rudezza degli uomini, dall'aridità della vita feriale[6].

Sebbene fosse all'inizio diffidente verso di lei, Čechov apprezzò il suo prestigio: fu l'unica ad impressionarlo nella sventurata recita pietroburghese di *Čàjka*[7]. Quasi uscisse dal mondo di questo scrittore, la Komissaržèvskaja inclinava al lirismo, un lirismo da cui trasparivano sempre i fili della tristezza. Lunačarskij osservò: «Non poté mai scrollare dalle ali del proprio talento una cenere di lutto e, anche quando incarnava Mirandolina, queste ali, benché luccicassero d'arcobaleno, pure avevano intorno un nero vivagno»[8].

Componeva i suoi neri pastelli, come avvolgendo i personaggi in una preesistente mestizia, in un immutabile alone di lacrime, trasfondendo nel loro animo tutta la gamma dei propri sconforti, dei propri dubbi e tormenti. Ogni sua parte si risolveva in una tensione spasmodica, in una vertigine che la gettava in deliquio, lasciandola esausta e aggricciata come un uccello che muore. Il teatro per lei coincideva con la sofferenza, con l'estasi: recitare era uguale a patire, a bruciare, a distruggersi nel fuoco del personaggio. È indicativo il suo amore per le romanze zigane, che spesso intercalava nelle parti, destando frèmiti di commozione[9].

Sdegnando i ricalchi e la plètora delle minuzie, guardava con perplessità al Teatro d'Arte, alla sua smania di raccogliere i particolari naturalistici «in un mazzetto di bellissimi fiori, mirabilmente consimili ai fiori veri». E degli attori di Stanislavskij diceva: «Mi sorprendono con la loro maestría, ma non sento in essi un aroma vivo»[10]. C'era in lei l'ansia di vivere verticalmente a dispetto della gravezza terrena. Le sue interpretazioni furono sempre tentativi di ascesa ibseniana, frammenti di trasognata verticalità. E perciò voleva che l'arte teatrale si innalzasse dalle riproduzioni di genere, dall'argilloso verismo verso ideali di astratta bellezza,

schiudendo spiragli sulla topografía dello spirito.

S'intende, in questa sua brama di elevazione e purezza, in questo suo sforzo di giungere all'assoluto attraverso il travaglio dell'interpretare (perché il personaggio è noi stessi, un riflesso del nostro dolore) si avvertono i segni di un estetismo che, per eccesso di raffinamento, finisce nel vuoto e nel vago. Ma qui entra in ballo la sorte di tutta la generazione. Questa fragile attrice incostante, assillata, fanatica espresse infatti e si assunse, come un cirenéo, sulle deboli spalle le speranze e le angosce, le delusioni e i furori dell'intellighenzia negli anni tra Čechov e Blok. Nelle sue parti vibrava il presagio febbrile di tempestose vicende, di cataclismi. Ma soprattutto Vera Fëdorovna sentí ardentemente, come Treplëv, la necessità di rinnovare le forme. La sua vita fu una continua, insoddisfatta ricerca di insolite strade che, dopo averla ammaliata, súbito la deludevano.

Ciò spiega perché nel ristagno e nel macchinoso apparato del teatro erariale finisse presto col trovarsi a disagio. Benché già famosa, il 1° agosto 1902 lasciò l'Aleksandrinskij. C'è chi collega questo abbandono agli intrighi di Màrija Sàvina. In realtà fra le due interpreti esisteva un acerbo antagonismo: la Sàvina denominava la pericolosa rivale «attrice di teatro di bambole con un visino a pugnetto» o «modista ispirata», e la Komissaržèvskaja la ricambiava con l'appellativo di «grande attrice per piccoli affari»[11]. Ma la ragione profonda della sua diserzione è nel fatto che paventava di intorpidire nella routine accademica della scena imperiale.

Il 15 settembre 1904 la Komissaržèvskaja aprí a Pietroburgo un proprio Teatro Drammatico, che durò due stagioni. Quel teatro visse del fascino della sua melodiosa figura, delle sue intense interpretazioni di Ibsen, ma non recò nulla di nuovo nel campo della regía, che si mantenne nei limiti d'un modesto naturalismo. E ciò non poteva appagare l'attrice, che si era frattanto accostata alle correnti modernistiche.

Nella «rêverie», nella nebbia teologica dei simbolisti le parve di scorgere una consonanza ai suoi anèliti ascensionali, al suo desiderio di opporre alla grettezza terrena l'igiene spirituale delle altitudini. Seppe che progettavano di costituire un teatro mistico dal nome «Le Fiaccole» («Fàkely») e di affidarne le cure a Mejerchòl'd. E all'inizio del 1906, quasi nell'ansia di prevenirli, si rivolse a questo regista, che aveva destato rumore coi suoi esperimenti in provincia e al Teatro-Studio di Mosca. Si incontrarono a Mosca in maggio. La Kommissaržèvskaja si infervorò, si convinse che solo Mejerchòl'd poteva condurla a quello spiritualismo teatrale che era da tempo in cima dei suoi pensieri. Lo scritturò come attore e regista per il nuovo Teatro Drammatico, che contava di inaugurare a Pietroburgo nel tardo autunno[12].

2.

Vsèvolod Emíl'evič Mejerchòl'd (Meyerhold) era nato a Penza il 28 gennaio 1874. Il padre, Emil´ Fëdorovič, oriundo della Germania e súddito tedesco, possedeva una grande distillería d'acquavite. Il futuro regista, ottavo figlio, battezzato con rito luterano, ricevette i nomi di Karl-Theodor-Kasimir[13].

Emil´ Fëdorovič si interessava di vini e di donne piú che della famiglia. Sul giovane Mejerchòl'd ebbe influsso la madre, Al´vina Danílovna, una tedesca di Riga, appassionata di teatro e di musica: fu lei a fargli apprendere il pianoforte e il violino. In casa Mejerchòl'd capitavano spesso attori di giro e si tenevano a volte concerti. Penza aveva d'altronde un suo teatro, in cui lo studente Karl-Theodor-Kasimir poté ammirare la recitazione sgargiante di celebri tragici di provincia. E lui stesso, dal 1892, prese a calcare le scene in spettacoli di dilettanti: interpretò Repetilov in *Gore ot umà* (Che disgrazia l'ingegno) di Griboèdov e il seminarista Kutèjkin in *Nédorosl´* (Il minorenne) di Fonvízin[14]*;* e poiché la direzione del ginnasio disapprovava l'attività filodrammatica dei propri allievi, assunse il nome d'arte di Uchtomskij (da Uchtomka, la tenuta paterna nei pressi di Penza)[15].

Conseguita nel 1895 la maturità, Mejerchòl'd, in vista dell'imminente matrimonio (il 17 aprile 1896 avrebbe sposato Ol'ga Michàjlovna Munt) e per non andare sotto le armi in Germania, chiese la nazionalità russa e si convertí all'ortodossía, mutando il triplice nome in quello di Vsèvolod, in omaggio a Vsèvolod Gàršin, lo scrittore prediletto[16]. Fu questa la prima delle sue numerose metamòrfosi.

Nell'agosto 1895 si trasferí a Mosca, iscrivendosi a giurisprudenza. Ma piú che la legge, lo allettava il teatro. Divenne un assiduo frequentatore del Malyj. Piú tardi dirà: «Negli anni venti ho guerreggiato col Malyj, mentre quand'ero studente quasi ogni sera stavo là in piccionaia. Gli inservienti degli ultimi ordini di palchi conoscevano cosí bene in viso me e i miei colleghi, da salutarci persino ogni volta che ci incontravano ai bagni. Andavamo in visibilio per la Ermòlova e la Fedòtova, per Lenskij e Muzil', per i

Sadovskij seniores»[17].

Alla Società d'arte e letteratura, il 29 gennaio 1896, lo avvinse l'*Otello* diretto e interpretato da Stanislavskij[18]. Nell'estate del '96 (e poi ancora in quella del '97), recatosi a Penza per le vacanze, recitò, ricalcando l'attore del Malyj Michaíl Sadovskij, diverse parti del repertorio russo nel Naròdnyj teatr (Teatro del popolo), che vi avevano costituito i confinati politici (fra i quali era anche Aleksèj Rémizov)[19].

Forte di questa esperienza, nell'autunno 1896, affrontò gli esami all'Istituto drammatico-musicale della Filarmonica di Mosca e, ammesso di colpo al secondo corso, seguí le lezioni di Nemiròvič-Dànčenko[20]. Nel febbraio-marzo 1898, ai saggi finali, impersonò sette figure, fra cui, in *Vasilisa Melent´eva* di Ostrovskij, Ivàn il Terribile, che ridusse a un vecchiaccio ràncido e imbelle, ma ancora invasato da impossibili voglie[21]. Assieme alla Knipper e ad altri discépoli di Nemiròvič, Mejerchòl'd fu accolto nella compagnia del nascente Teatro d'Arte. Il 14 giugno 1898 era anche lui a Púškino per l'inizio delle prove.

Al Teatro d'Arte rimase per quattro stagioni (1898-1902). Sostenne parti di caratterista e parti grottesche, come, ad esempio, il principe d'Aragona in *Shylock* (*The Merchant of Venice*), del quale faceva uno sfortunato ridicolo, quasi una parvenza donchisciottesca. Ma il suo ruolo precipuo fu quello di nevrastenico. Un ruolo assai diffuso a quei tempi sui palcoscenici russi.

Scaturendo dal crac e dalla cenere del populismo, il nevrastenico di teatro adombrava con scatti e spasmi e sussulti l'intellettuale infelice degli anni novanta, lacerato da astruse meditazioni, rattrappito dal gelo dell'anima[22]. La nevrastenia ebbe a campioni Pavel Orlènev, Nikolàj Chòdotov, Illarion Pevcòv e in séguito, al Malyj, Vladímir Maksímov, leggiadro «nevrastenico da salotto» che, a differenza degli altri, esagitati e convulsi, celava sotto una maschera di raffinata freddezza, sotto il brillío d'una marsina impeccabile i rammàrichi e gli struggimenti[23].

Con tutte le attribuzioni e le stranezze del ruolo Mejerchòl'd incarnò Treplëv nel *Gabbiano*, Tuzenbàch nelle *Tre sorelle*, Johannes Vockerat in *Einsame Menschen* di Hauptmann, Ivàn il Terribile in *Smert' Ioanna Groznogo* (La morte di Ioann il Terribile) di Aleksèj Tolstòj. Spilungone sospeso su gambe di fenicòttero, secco, brusco, angoloso, con una sorta di febbrilità ingombrante, di trafelata goffaggine, Mejerchòl'd era alieno dai toni lirici.

Nel suo tratteggio Treplëv si mutò in una creatura smaniosa e stizzita, in un groppo di nervi, perdendo soavità e morbidezza[24]. E Tuzenbàch, nella sua esecuzione, non fu diverso: pedante, fosco, irritabile, impastato di noia, senza quella malleabilità spirituale, che invece gli avrebbe dato Kačalov[25], D'altronde certe battute di questo personaggio si addicevano perfettamente a Mejerchòl'd: «Sono russo, parola d'onore, e non so nemmeno parlare tedesco. Mio padre è ortodosso…» (atto I); «Mi chiamo barone Tuzenbàch-Krone-Altschauer, ma sono russo, ortodosso, come voi. Di tedesco m'è rimasto ben poco, tranne forse la pazienza, la testardaggine con cui vi importuno» (atto II).

Nella parte di Johannes Vockerat, traboccando di irrequietezza, si dibatteva furioso e sbilenco come una nòttola cieca, ed era cosí fremebondo nelle sue escandescenze, che alcuni critici lo paragonarono a un mentecatto fuggito da un ospedale psichiatrico[26]. Kugel' lo rammenta in quello spettacolo «autentica gru solitaria su un'unica gamba, come lo raffiguravano in caricatura»[27]. Su un allucinante quadro di Rèpin, che lo aveva colpito alla Galleria Tret´jakòv, Mejerchòl'd modellò la figura di Ivàn il Terribile, esagerandone i lúgubri sfoghi di còllera, la decrepitezza ghignante[28]. Tutti questi fantasmi acquistavano nel suo disegno la tenebrosa sostanza di eroi da «roman feuilleton». C'era già in essi quell'elemento luciferino, che sarà il motore di tutta l'arte di Mejerchòl'd.

E tuttavia, benché ne forzasse l'acrèdine, smorzando la musicalità dell'immagine, Mejerchòl'd aveva molto in comune con Kostja Treplëv, e soprattutto la ripugnanza per la routine, il desiderio pungente di nuove forme. Si può dire che egli «soffrisse» davvero quel personaggio, legandosi a lui carnalmente, come si conveniva del resto a un attore del Teatro d'Arte. In altre parole Mejerchòl'd si identificava con Kostja, come la Komissaržèvskaja con Nina.

Sin dall'inizio però il suo interesse, piú che dal recitare, fu attratto dalla regía. Egli apprese preziose nozioni da Stanislavskij, del quale esaltava l'intúito e l'immaginativa[29]. E sin dall'inizio si rivelò sfavorevole agli inventari meticolosi, al parassitismo delle minuzie, in breve alla strategía dei Meininger, a quel genere di teatro míope che d'ogni spettacolo fa un ossessivo festival di dettagli.

In quelle stagioni Mejerchòl′d strinse amicizia con Čechov. Già alla Filarmonica Nemiròvič lo aveva contagiato del proprio entusiasmo per *Il gabbiano*. Ed ecco: a Mosca, il 9 settembre 1898, durante le prove di questo lavoro, Treplëv conobbe il suo poeta. Si intrecciò fra loro una fitta corrispondenza: le lettere dello scrittore all'attore si sono quasi tutte perdute, ma si conservano quelle di Mejerchòl′d, ebbre di ammirazione e di affetto. Čechov tenne in gran pregio le doti intellettuali e le virtú letterarie del futuro regista, e Vsèvolod Emíl′evič, con ardore giovanile, fece di Čechov il suo nume. A testimoniare del tono esaltato di quelle missive basteranno le frasi seguenti:

«Ci è giunta voce che vi accingete a venire a Mosca in dicembre. Venite al piú presto! Non abbiate paura del freddo. Sappiate che l'affezione dei vostri innumeri adoratori vi riscalderà non soltanto a Mosca, ma anche al polo boreale» (23 ottobre 1899)[30].

«… come avete potuto pensare che io vi abbia dimenticato? È mai concepibile? Penso a voi sempre, sempre. Quando vi leggo, quando recito nelle vostre commedie, quando medito sul senso della vita, quando mi trovo in dissidio con ciò che mi attornia e con me stesso, quando soffro nella solitudine…» (18 aprile 1901)[31].

«Vi prego, non dimenticatemi, perché vi sono devoto come un cane fedele» (aprile 1903)[32].

Anche Antòn Pàvlovič del resto era tutto premure: «Čechov mi voleva bene: – racconterà Mejerchòl′d – è un orgoglio della mia vita, uno dei miei piú cari ricordi»[33]. L'attore gli confidava i suoi mali, ne sollecitava i consigli. Prima di interpretare Johannes Vockerat, ad esempio, si rivolse a lui, per averne suggerimenti. E Čechov, che molto stimava Hauptmann[34], lo esortò a mitigare l'eccitazione e i furori, perché l'eccessiva nevròsi non offuscasse l'autentica sofferenza del personaggio: «Lo so, Konstantín Sergèevič insisterà su codesto nervosismo superfluo, attribuendogli un'esagerata importanza, ma voi non cedete; non sacrificate le bellezze e la forza della voce e del linguaggio a un'inezia come l'accento. Non le sacrificate, perché l'irritazione è in realtà solo un dettaglio, un'inezia»[35].

Non importa se poi, sotto l'influsso di Stanislavskij sempre a caccia di iperboli, Mejerchòl′d non si attenne ai consigli, se il suo spiritato Johannes, anziché contenersi, annaspava come una mandràgora furibonda. Per il Mejerchòl′d degli inizi non c'era teatro all'infuori della drammaturgía čechoviana; si affliggeva se il Teatro d'Arte rappresentava lavori che si discostassero troppo dalla linea di Čechov; e persino il dissenso dalle formule di Stanislavskij si venne in lui delineando nel nome di questo scrittore.

«Sapete chi fu a farmi nascere il dubbio che tutte le strade del Teatro d'Arte fossero vàlide? Antòn Pàvlovič Čechov… La sua amicizia con Stanislavskij e con Nemiròvič-Dànčenko non era affatto cosí idillica e cosí sgombra di nuvole, come si legge negli almanacchi. Con molte cose di quel teatro non era d'accordo, molte ne criticava con tutta franchezza. Ma non approvò la mia diserzione. Mi scrisse che dovevo restarvi per contrastare dall'interno ciò che non condividevo»[36].

Il disaccordo con certi principî stanislavskiani, la convinzione che ormai non fossero troppo apprezzate le sue doti attoriche, la monotonia del suo ruolo, e soprattutto la cupidigia del nuovo lo spinsero, nella primavera del 1902, ad abbandonare il Teatro d'Arte. Lo stesso anno, in agosto, come abbiamo già detto, la Komissaržèvskaja prese congedo dall'Aleksandrinskij.

3.

«Miei principali nemici – afferma Mejerchòl′d – divennero i critèri dei Meininger, e poiché il Teatro d'Arte nella sua attività seguiva per un certo verso il metodo dei Meininger, nella lotta per nuove forme sceniche fui costretto a dichiarare nemico anche il Teatro d'Arte»[37].

Ma non si può asseverare che al momento in cui uscí dalla sfera di Stanislavskij egli avesse idee troppo precise. D'altronde nella sua irrequietezza si avverte qualcosa di artificioso, un'ostentazione, come in tutti i languori dei decadenti. In una lettera a Čechov del 18 aprile 1901 aveva accennato persino propòsiti di suicidio. Il ruolo di nevrastenico si era incollato al suo essere in una specie di «riviviscenza» all'inversa: «sono irascibile, cavilloso, diffidente, e mi ritengono tutti un uomo sgradevole»: «la mia vita mi sembra la lunga, penosa crisi d'una terribile malattia crònica. E aspetto, aspetto soltanto che si risolva, in un modo o nell'altro»[38].

Con Aleksàndr Koševerov, anche lui tránsfuga dal Teatro d'Arte, fondò una «Compagnia di artisti

drammatici russi», che avrebbe lavorato a Chersòn, in Ucraina. Čechov scrisse allora alla Knipper: «Vorrei incontrarmi con Mejerchòl'd e parlargli, sostenere il suo animo; a Chersòn non avrà un còmpito facile. Là non c'è un vero pubblico di teatro, hanno ancora bisogno del baraccone. Chersòn non è la Russia e non è l'Europa»[39].

Anche in provincia Mejerchòl'd non si distolse da Čechov. Inaugurò la stagione il 22 settembre 1902 con *Le tre sorelle* e la concluse il 16 febbraio 1903 con lo stesso lavoro. Sebbene non accettasse in teoria le ricette di Stanislavskij, in pratica il suo repertorio e i suoi spettacoli secondavano a tal punto quei metodi, che la compagnia aveva tutto l'aspetto d'una filiale remota del Teatro d'Arte[40]. Per la prima volta gli spettatori di provincia, abituati a quei «cabotins» che arramacciavano il loro numero di declamazione senza curarsi dell'insieme, compresero i pregi d'una compàgine armoniosa e cosciente.

Nella seconda stagione a Chersòn, rimasto solo a dirigerla, Mejerchòl'd ribattezzò la compagnia in «Associazione del Nuovo Dramma» («Tovàriščestvo Novoj Dramy») e prosegui sulle orme del Teatro d'Arte, arricchendo tuttavia il repertorio (per mérito forse di Rémizov, suo consulente) di testi di Maeterlinck, Schnitzler, Sudermann, Przybyszewski. Da un'uguale incertezza di orientamenti è segnata la sua terza stagione in provincia, a Tiflís questa volta, stagione che si aprí il 26 settembre 1904 con *Le tre sorelle*, per chiudersi il 27 febbraio 1905 con la stessa commedia. Mejerchòl'd, se da un lato tentò di staccarsi dall'abituale realismo, rappresentando copioni moderni come *Snieg* (La neve) di Przybyszewski, dall'altro, nelle regie čechoviane, riprese a puntino tutte le formule visuali ed acustiche del Teatro d'Arte[41].

Eppure Čechov in quegli anni è per lui una bandiera nell'opposizione teorica ai «moscoviti»; in ogni detto di Čechov egli cerca incentivi al contrasto col naturalismo; e si ingegna di scoprire nei suoi «poemi» drammatici una filigrana simbolica, che permetta di leggerli con intenti diversi da quelli di Stanislavskij. In una lettera ad Antòn Pàvlovič, l'ultima, dell'8 maggio 1904, egli analizza con estrosità di trovate *Il giardino dei ciliegi*, cogliendovi imperscrutabili indizi, dimensioni misteriose:

«La vostra commedia è astratta come una sinfonia di Čajkovskij. E il regista deve afferrarla con l'udito anzitutto. Nel terzo atto, sullo sfondo dello sciocco "scalpiccío", – questo "scalpiccío" è necessario sentirlo, – impercettibile entra l'Orrore.

«"Il giardino dei ciliegi è venduto". Si danza. "È venduto". Si danza. E cosí sino alla fine. Alla lettura, il terzo atto suscita un'impressione analoga a quella dello zufolío nelle orecchie del malato nel vostro racconto *Il tifo*. Non so che strano pruríto. Un'allegría in cui si sentono i suoni della morte. In quest'atto è qualcosa di maeterlinckiano, di spaventevole»[42].

Una tale interpretazione combacia col giudizio dei simbolisti, i quali anche loro sorpresero nelle commedie di Čechov grinze di raccapriccio, barbagli di nera metafisica, agguagliandone i personaggi a «maschere dell'orrore», a «incarnazioni del caos universale»[43]: in breve a tragiche larve d'un mondo in sfacelo. Ossía un Čechov non piú cinema di miraggi né contrappunto di suoni naturalistici, ma viluppo di presentimenti fatali, di rumori sinistri, tramenío di parvenze spiritiche.

Piú tardi, per puntellare le proprie teorie negatrici dei ricalchi scenici, Mejerchòl'd ricorderà un episodio degli inizi del Teatro d'Arte, episodio che mostra la diffidenza di Čechov verso le amplificazioni di Stanislavskij, i surrogati e l'abuso di particolari:

«Ad Antòn Pàvlovič, venuto una seconda volta alle prove di *Čajka* (11 settembre 1898), un attore racconta che, nello spettacolo, dietro le quinte graciderano ranocchie, friniranno cicale, cani abbaieranno.

«– A che scopo? – domanda con voce scontenta A. P.

«– Perché sia tutto reale, – risponde l'attore.

«– Reale, – ripete A. P., e sogghigna, e dopo una piccola pausa soggiunge: – La scena è arte. Kramskòj ha dipinto un quadro di genere, in cui sono magnificamente effigiati dei vólti. E se ad un vólto si asportasse il naso, per incastrarvene uno vivo? Il naso sarebbe "reale", ma il quadro rovinato.

«Un attore annunzia orgoglioso che alla fine del terzo atto il regista vuol far entrare in scena tutti i domestici ed una donna con un bambino piangente.

«A. P. dice:

«– Non ce n'è bisogno. È come se voi sonaste al piano un pianissimo, e in quel momento cadesse il coperchio del pianoforte.

«– Nella vita accade sovente che nel pianissimo irrompa un forte in maniera del tutto inattesa, – cerca di obiettare qualcuno del gruppo degli attori.

«– Sí, ma la scena, – dice A. P., – esige una certa convenzionalità. Non esiste una quarta parete. Ed inoltre la scena è arte, la scena riverbera in sé la quintessenza della vita, non c'è bisogno di immettervi alcunché di superfluo»[44].

«Convenzionalità», «quintessenza della vita»: ecco i tèrmini magici che guideranno gli esperimenti di Mejerchòl'd. La sua ricerca d'un teatro simbolico moverà dalle massime e dalla creazione e direi dalla sostanza tonale di Čechov. Frattanto però il suo lavoro in provincia palesa una strana duplicità, una paradossale incongruenza. Egli si è allontanato nel segno di Čechov dall'àmbito dei «moscoviti», e si appiglia ai pensieri del drammaturgo per oppugnare le riproduzioni veristiche, il teatro-facsímile, – ma nondimeno continua a rappresentarne le opere, incluso *Il giardino dei ciliegi*[45], con gli schemi registici e il pedante minuziosismo di Stanislavskij.

4.

Ma ecco che Stanislavskij intuisce anche lui l'esigenza di innovare. Egli sa che il suo teatro va sempre piú diventando – come Kugel' diceva – «grammofono d'arte feriale»[46], fiuta nell'aria l'odore del simbolismo (nell'ottobre 1904 erano usciti i *Versi sulla Bellissima Dama* di Blok), comprende che le consuetudini naturalistiche (quel modo di guardare il mondo da una prospettiva di rana) non calzano alla moderna drammatica, che è piú avanzata e piú audace della regía. E mentre Mejerchòl'd si affaccenda a cercare formule inedite, senza riuscire tuttavia a districarsi dai precetti di Stanislavskij, Stanislavskij fa una sortita dal fortino del naturalismo verso le posizioni nebbiose di Mejerchòl'd.

Incontratisi a Mosca, determinarono di dar vita a una succursale del Teatro d'Arte, in cui Mejerchòl'd avrebbe compiuto una serie di esperimenti su testi moderni. Nacque cosí, il 5 maggio 1905, il Teatro-Studio, noto anche col nome di Studio di via Povarskàja[47]. È curioso che sia stato proprio Konstantín Sergèevič a promuovere i primi tentativi del cosiddetto «teatro convenzionale» («uslovnyj teatr»), ossía di antirealismo: «capriccio», che certo la sua vecchia guardia non gli perdonava.

Per prima cosa Mejerchòl'd provvide a surrogare il modellino veristico col bozzetto dipinto, rivolgendosi a scenografi prossimi ai simbolisti: Sapunòv e Sudèjkin per *La mort de Tintagiles* di Maeterlinck, Nikolaj Ul'janov per *Schluck und Jau* di Hauptmann. Ai «padiglioni» completi, ai meticolosi arredamenti d'un Símov succedettero scene-pannelli, fondali allusivi.

L'attore doveva armonizzare col fondo, quasi perdendo spessezza, mutandosi in una macchia decorativa. I suoi gesti, lontani dall'arruffío della vita, sarebbero stati maestosi e flemmatici, perché non bisognava turbare con scatti o vacillamenti la composizione pittorica, la plasticità dell'insieme. Le sue battute, scandite con freddezza impassibile e nitido cesello delle parole, avrebbero assunto l'accento di sigle perenni, un'assorta gravità battesimale. Ossía Mejerchòl'd esigeva che il recitare divenisse una trama di atteggiamenti sublimi, di «clins d'œil», di lente traiettorie gestuali, che gli attori si profilassero contro il piatto fondale come una vegetazione cromatica di fantocci sonnàmbuli, di congelate figure egizie[48].

Si venne cosí delineando quel teatro dell'immobilità, che avrebbe potuto scegliere a emblema ciò che dice di sé la Bellezza in un sonetto di Baudelaire:

> je hais le mouvement qui déplace les lignes,
>
> et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Siamo dunque nel folto del simbolismo. Non a caso il Teatro-Studio fu fiancheggiato dai redattori della rivista «Vesý» (La Bilancia) ed ebbe un suo ufficio letterario, presieduto dal poeta Valerij Brjúsov[49]. Non a caso esso diede tanto risalto alle tessiture musicali. Con l'assistenza del compositore Il´jà Sac, Mejerchòl'd impostò il lavoro di Maeterlinck come una sorta di «dramma in musica», in cui un coro a cappella avrebbe

punteggiato l'azione, esprimendo il brusío della folla, il muggito del vento, il fragore della risacca[50].

Comincia nel teatro russo la grande epoca della stilizzazione e del manierismo. Dallo «Scherzspiel» di Hauptmann il regista si proponeva di trarre un leggiadro giuoco settecentesco nel gusto dei leziosissimi quadri di Sòmov, con crinoline e bianche parrucche e boschetti e cangianze di madreperla. Nel terzo atto, ad esempio, le dame di corte, con esagerate faldiglie ed enormi parrucche simili a strati di nuvole, dovevano sedere, come una fila di bambole, alla ribalta, dentro ceste di verde. E tutte, ritmicamente, al suono d'un duetto lontano d'arpa e di clavicordio, ricamare con aghi d'avorio un unico nastro lunghissimo, che scorreva sulle loro ginocchia[51].

Le prove ebbero inizio il 1° giugno 1905, nella tenuta di Mamontovka, in una «rimessa» analoga a quella di Púškino. Provarono tutta l'estate. Il Teatro-Studio doveva inaugurarsi il 10 ottobre. Ma le vicende della rivoluzione obbligarono a differirne l'apertura. E di rinvío in rinvío finí col non aprirsi; la sua attività si restrinse a una sola recita a inviti del dramma maeterlinckiano[52].

Non ci vuol molto a capire che la brusca sospensione di questa impresa non va imputata soltanto alle tempeste rivoluzionarie. Con la stessa foga con cui era uscito dagli spalti del naturalismo, Stanislavskij rientrò nel suo guscio, quando s'accorse che Mejerchòl'd, scatenatosi, stava portando a conseguenze impreviste gli esperimenti. Lo spauriva soprattutto l'idea che l'interprete dovesse cambiarsi in un frigido segno pittorico. Senza contare che i veterani del Teatro d'Arte potevano tutt'al piú accogliere pacate modifiche, non un cosí radicale travolgimento dei loro principî.

Vinte ormai le incertezze che lo intralciavano ancora in provincia, Mejerchòl'd era adesso deciso a «calpestare e bruciare i procedimenti antiquati del teatro naturalistico»[53]. Bisognava impedirglielo. D'altronde, nell'ambito del Teatro d'Arte, non sarebbe riuscito in alcun caso a effettuare integralmente le sue riforme. Come inoculare, ad esempio, quei modi di recitazione inautentica ad attori educati alla scuola di Stanislavskij, i quali rompevano con improvvisi ricorsi realistici, nel gesto e nel tono, la maestosità, l'astrattezza convenzionale?

Fallita l'impresa, se ne andò a Pietroburgo, a prender contatto coi simbolisti che ogni mercoledí si riunivano nella «torre» di Vjačeslav Ivànov, e quindi a Tiflís, dove, all'inizio del 1906, lo raggiunse l'invito della Komissaržèvskaja.

5.

Il (nuovo) Teatro Drammatico di Vera Komissaržèvskaja (ovvero Teatro di via Oficèrskaja) si inaugurò il 10 novembre 1906 con *Hedda Gabler* di Ibsen. Era una semplice sala severa, senza stucchi né falsi ornamenti, in cui la nitidezza d'un semicerchio di bianche colonne disputava con lo sgargiante colorismo del sipario di Bakst[54].

Sin dalla fine di settembre, in attesa che il teatro si aprisse, la Komissaržèvskaja vi aveva tenuto ogni sabato delle riunioni letterarie. In questi «sabati», che nella storia della moderna cultura russa si affiancano ai «mercoledí» della «torre» di Ivànov e ai «lunedí» del Teatro RSFSR Primo, Vera Fëdorovna e la sua compagnia si affratellarono coi simbolisti. Attorno a lei e alle sue giovani attrici convenivano poeti come Blok, Kuzmín, Sologúb, pittori come Sudèjkin, Sòmov, Bakst, Sapunòv, e mistici e snob e fanatici delle nuove tendenze[55].

La regía di *Hedda Gabler* mise a rumore il mondo dell'arte. Mejerchòl'd s'era proposto di depurare il lavoro ibseniano d'ogni riferimento concreto, d'ogni appiglio di genere. Voleva che il tema melodico dello spettacolo fosse l'autunno morente, il freddo autunno dorato (come nei quadri di Isaak Levitàn), che la recita avesse una spenta e spettrale cadenza nordica. Hedda doveva appunto incarnare la quiddità dell'autunno, il suo sfarzo, la sua evanescenza[56].

L'idea dell'autunno, alla quale Ibsen allude fugacemente, s'era ampliata in Mejerchòl'd durante la breve tournée che in agosto-settembre egli aveva compiuto con Vera Fëdorovna nelle regioni occidentali dell'impero russo. In una sua lettera da Kaunas, del 9 settembre, si trovano queste parole: «Come bianche e rosse macchie in bianchi e rossi nastri si tendevano al cielo le chiese con organi e incenso. Il Njemen s'era gelato, e l'autunno, nel suo invòlucro d'oro, non aveva paura di estinguersi. L'oro tinniva, l'oro vibrava, l'oro inebriava, l'oro del morente autunno»[57].

Stiamo varcando, lettore, la soglia dell'impressionismo teatrale. Le scene di Sapunòv adombrarono splendidamente il delirio ghiacciato dei colori autunnali, anche se non rispondevano troppo al contesto del dramma. Fëdor Komissarževskij, il fratello dell'attrice, ha insinuato che lo scenografo non conoscesse nemmeno il copione o che tutt'al piú ne aveva scorso appena l'inizio[58].

Merletti d'argento incorniciarono il boccascena. Il fondale era occupato a destra da un'enorme vetrata a cui si abbarbicavano tralci di caprifoglio (vetrata che lasciava scorgere un cielo turchino-verdognolo, baluginante di stelle nell'ultimo atto) e a sinistra da un azzurro gobelin, sul quale si profilavano le immagini paglierine d'una donna e d'un cervo. Sotto il gobelin era un lungo e stretto divano, il cui azzurro rivestimento rimaneva nascosto da candide pelli.

La massiccia poltrona di Hedda, che campeggiava sul lato destro, era pure coperta di bianche sòffici pelli (si potrebbe comporre una storia delle regie mejerchol'diane attraverso un'attenta rassegna delle strambe poltrone ingombranti che vi figurarono: dal bianco seggio di Hedda all'ottomana a fiorami del *Revisore* e alla poltrona imbottita di Pobedonòsikov in *Banja*). Accanto ad essa, su un sostegno coperto di azzurri drappeggi, si offriva allo sguardo una madornale anfora verde, avvolta d'èdera. A sinistra, di tra le quinte sporgeva un bianco pianoforte, dal quale pendevano fin sull'azzurro tappeto dai riflessi dorati strisce di stoffa oro-azzurra. Sul pianoforte e sul tavolo candidi crisantemi occhieggiavano da vasi bianchi e azzurrini. V'erano crisantemi persino sullo schienale della poltrona di Hedda. La voluminosa poltrona, il divano sotto il gobelin, gli sgabelli avevano linee arzigogolate, istericamente contorte[59]. Il salone di Hedda divenne dunque una sorta di serra esotica, di cappella decadente, paragonabile all'Eden sotterraneo in cui vive l'andròide Hadaly ne *L'Ève future* di Villiers de l'Isle-Adam e al bislacco Museo di Angelika in *Pałuba* (L'idolo) di Irzykowski.

I costumi bonbon di Vasilij Miliotti, privi anch'essi di attinenze reali, si accordavano in pieno a quell'artificio. Ogni figura fu contrassegnata da una dominante cromatica. Cosí, nell'abito di Jörgen Tesman prevaleva il grigio piombo; il grigio cenere nei panni dell'assessore Brack; il marrone era il colore di Ejlert Lövborg; il rosa quello di Thea Elvsted, mentre Hedda (la Komissaržèvskaja) portava un costume verde-rusalka, luccicante come di scaglie, e un'arruffata parrucca rossiccia, e lambiccate scarpette, le quali, spuntando di sotto il vestito, «parevano testine affilate di serpi, che cautamente guardassero da un folto di biodi palustri»[60]. Per usar le parole di Fëdor Komissarževskij, Hedda sembrava «lo spettro d'una verdognolo-azzurra Bellissima Dama del Nord in un nordico regno fiabesco»[61].

> Di questo colorismo Mejerchòl'd aveva già dato un accenno nel giugno-luglio in alcuni spettacoli svolti dall'Associazione del Nuovo Dramma a Poltava, spettacoli che gli erano serviti per affinare le formule della regía simbolistica. Negli *Spettri*, ad esempio, dove Regine Engstrand era rosso fiammante e lui stesso, nelle spoglie di Osvald, tutto abbigliato di nero[62]. Piú tardi, nel mettere in scena *Nju* di Osip Dỳmov, Mardžànov spingerà agli estremi codeste sottigliezze cromatiche: sul fondo di tele marroni, tra mobili rivestiti di stoffa marrone, attori in marrone dalle parrucche alle scarpe fumavano sigarette marroni e annusavano rose marroni[63]. Che incubo!

In *Hedda Gabler* ogni interprete doveva prestare al suo personaggio un costante contegno statuario: Brack imitava le movenze d'un fauno su un piedistallo, e Hedda, sedendo sulla poltrona ammantata di bianche pelli come su un trono, si atteggiava a regina impassibile. Essendo il fondale ravvicinato alla ribalta ed angusto quindi lo spazio d'azione, gli attori erano costretti a curare minutamente l'esattezza del gesto, l'eloquenza pittorica del portamento. E piú che recitare, passavano di posa in posa come modelli, roteavano il capo senza volgere il busto, slittavano a passi felpati come sul feltro d'una foresta, con un sussiego da cui le passioni, gli affanni trasparivano appena, sfioccandosi in fiacche vibrazioni, in sussulti, in sbavature di noia.

La rigidità rattrappita, l'algore dei movimenti, la bianchezza da «Alpentraum» e il dialogare assonnato, monòtono fecero dello spettacolo un imperturbabile blocco di gelo. Come se dal compòsito fasto autunnale spirasse un sentore di cose appassite, un freddo di morte. Potremmo paragonare la messinscena di *Hedda Gabler* alle liriche di *Oro in azzurro* o piuttosto alla *Sinfonia nordica* di Belyj, dove pure si aggira un'astratta principessa boreale in un lampeggiante reame incantato.

Bastarono pochi spettacoli, perché la critica si sollevasse, guidata all'attacco da Kugel', il quale proruppe in questa diatríba: «Sopra il teatro semiasfissiato e in deliquio un àspide è sceso, prendendolo a calci. Ciò che

noi chiamiamo teatro si sta trasformando in Exerzierhaus, in caserma, in falansterio, in colonia militare di Arakčeev»[64]. Il regista venne accusato di soffocare il talento della Komissaržèvskaja, usandola come una càvia, obbligandola a spegnere la sua mirabile voce in una rauca e velata «trepidazione mistica».

E tuttavia una siffatta trepidazione, simile al trèmito d'una candela che lottasse col vento, si dimostrò oltremodo appropriata nella recita di *Sœur Béatrice* di Maeterlinck (con scene di Sudèjkin), il 22 novembre[65]. Anche questa regía fu ispirata a Mejerchòl'd dalle impressioni del recente viaggio in Lituania. In una lettera da Kaunas, dell'8 settembre, cosí egli aveva descritto una funzione religiosa:

«… Sonava l'organo. Lunghi viali di veli bianchi. Un soave tinnito di campanelline d'argento, scrollate dalle tenere mani di ragazzi pallidi. Un coro d'angeli. Gonfaloni di morbidi merletti odorosi. Candele e luce del giorno filtrata dai vetri. Incenso, spirali di fumo salenti dai turíboli, e autunno dorato alle finestre»[66].

Pieno di meraviglia per l'«esotismo» cattolico, Mejerchòl'd si prefisse di immergere lo spettacolo in un austero clima di devozione. Ridusse ancora una volta lo spazio scenico, portando i pannelli pittorici quasi sull'orlo della ribalta[67], e modellò l'attitudine delle figure su quella di personaggi di antichi dipinti sacri, soprattutto del Memling e del Botticelli[68]. Lo spettacolo si dipanava come una sequela di quadri viventi[69]: i contemporanei ricordano in specie l'«affresco» della morte di Béatrice (la Komissaržèvskaja), esemplato sulle «deposizioni» dei primitivi[70].

Nelle scene di massa il teatro «convenzionale», a differenza dei naturalisti, si asteneva dal caratterizzare ad una ad una le comparse, raccogliendole invece in un coro uniforme nelle pose e nei movimenti. Tutte ad un modo, le suore in tònache azzurre scivolavano caute con gesti avari, curando di non alterare l'armonía dell'insieme: di profilo, appiattite contro i dipinti del fondo, «come un meraviglioso arabesco sulla grigia pietra d'una vetusta cattedrale»[71]. Le loro battute erano fiochi bisbigli, scanditi da lunghe lacune di pause. L'intera recita aveva un'esasperata pigrizia rituale, come se il ritmo identico di quelle figure tenesse, non dell'affanno degli uomini, ma del lento moto degli astri.

Uguali ricerche di simmetria scenica e di composizione dei gruppi in frigidi bassorilievi, uguale tendenza ad offrir di profilo gli attori come i fanti delle carte da giuoco, uguale anèlito a raggelare il dinamismo del teatro in una cerimoniosa immobilità rivelò la regía di altri spettacoli, fra cui soprattutto quella di *Odwieczna baśń* (Il poema eterno) di Przybyszewski, il 4 dicembre, concepita come un trastullo di bambini-adulti. Ma lo spettacolo-càrdine di queste esperienze fu *Balagànčik* (Il piccolo baraccone) di Blok, rappresentato il 31 dicembre assieme al *Miracle de Saint-Antoine* di Maeterlinck.

6.

Il lavoro, che Blok aveva composto in gennaio per l'almanacco ed il progettato teatro «Le Fiaccole», era straordinariamente adatto alle invenzioni mejerchol'diane. L'incontro con questo poeta fu un momento risolutivo nella vita del regista, come piú tardi il sodalizio con Majakovskij. La storia di Colombina, «fidanzata di cartone» sottratta da Arlecchino all'ingenuo Pierrot; l'abbaglio dei mistici, i quali ravvisano in lei un'allegoría della morte; il disinganno del tintinnante Arlecchino che, ansioso di evadere nel mondo reale, salta dalla finestra del teatro ma va a gambe all'aria nel vuoto, squarciando l'orizzonte di carta velina (perché la realtà è anch'essa fittizia): tutto ciò forní il destro a Mejerchòl'd per uno spettacolo capriccioso e inquietante[72].

Se in *Hedda Gabler* e in *Sœur Béatrice* aveva impiegato piatti fondali esornativi, comprimendo lo spazio scenico in un'esile striscia, nei cui confini gli interpreti eseguivano un equilibrismo di pose, una sorta di «statuary act», – ora, assistito da Sapunòv, aprí la scena in profondo.

Tele azzurre coprivano i fianchi del palcoscenico, e in questo perimetro azzurro sorgeva un teatrino, che noi immaginiamo come certi teatrini incantati di Klee. Il suo fastigio era sprovvisto del mantello d'arlecchino, perché ciascuno potesse discernere l'intrico di cordami e di verricelli. Primo esempio d'un trucco che tornerà di frequente nelle regie mejerchol'diane, il suggeritore, in un costume bizzarro, si calava a vista nella sua cassetta, accendendo dinanzi a sé le candele. La scena del teatrino costituiva all'inizio una banale «parapettata», evidente parodia degli interni dei vecchi teatri erariali. Accanto alla finestra erano un tavolinetto con un vaso di geràni e una sèggiola d'oro, su cui languiva Pierrot innamorato. Di faccia al pubblico, a un lungo tavolo avvolto di panno nero (di sotto al quale fra poco sarebbe sbucato Arlecchino) troneggiavano immobili i mistici, scagliando in platea le loro mozze battute[73].

> Dopo la rivoluzione Sergèj Ejzenštejn, quand'era ancora allievo di Mejerchòl'd, concepí una messinscena del *Gatto con gli stivali* nel gusto di *Balagànčik*. Vagheggiava anche lui di costruire un teatrino nel teatro, ma alla rovescia, quasi in un giuoco di specchi, perché gli spettatori lo scorgessero come dal retropalco. I personaggi di Tieck avrebbero avuto una doppia esistenza, ora recitando di spalle, rivolti ad un pubblico immaginario, ora scendendo dal teatrino sul tavolato, come dietro le quinte[74].

I mistici indossavano nere prefettizie, che in realtà erano solo sàgome di cartone pitturate con gesso e fulíggine. Gli attori infilavano le mani in fenditure rotonde, incise nei busti di cartone, e appoggiavano stupidamente la testa ai colletti, di cartone anch'essi[75]. Come quando, in villaggi spagnuoli, sullo sfondo di tele raffiguranti arene di corride, si incolla la testa, per farsi fotografare, ai tronchi in cartone dipinto di toreri e di ballerine. Tentennavano a ritmo il capo come spauracchi, dimenavano convulsamente le mani: e sul tavolo pareva scorrere qualcosa di ripugnante, come l'ombra d'un topo[76].

Ma appena spuntava la frivola Colombina, le teste e le mani dei mistici sprofondavano, lasciando un filare di busti inerti, di neri contorni senza articolazioni. A tal punto la gialla pupàttola, comico travestimento della Bellissima Dama, atterriva queste prefettizie senz'anima, questi «bonshommes» Biedermeier, che nella nostra fantasia si apparentano agli anacronistici omini dagli esagerati cilindri delle caricature di Feininger. Cosí Mejerchòl'd dilatò a dimensioni grottesche il sarcasmo con cui Blok aveva cuculiato se stesso e i suoi amici teòsofi. Ad accrescere la mordacità della burla, di tanto in tanto di dietro le quinte faceva capolino per lamentarsi dello spettacolo il goffo personaggio dell'Autore, ogni volta interrotto da un macchinista invisibile, che lo tirava per le falde dello stiffelius.

Pareva che il regista volesse agguagliare la recitazione a una manovra di bambole meccaniche. Non a caso, quella stessa sera, nel lavoro di Maeterlinck, egli atteggiò a maligni e protervi fantocci i borghesi predaci che si affollano attorno alla ricca defunta. Il marionettismo di *Balagànčik* rivivrà nelle statue di cera del *Revisore;* e cosí il tavolo, a cui i mistici sèggono come pupazzi di cenci bagnati, ricompare in *Gore ot umà* (Che disgrazia l'ingegno), nell'episodio dei pettegolezzi su Čackij.

Va notato però che in questo spettacolo, folto di reminiscenze del romanticismo tedesco e soprattutto vicino alle fiabe drammatiche di Ludwig Tieck, il teatro dell'immobilità contraddice ai propri principî, perché immobili sono soltanto le sàgome nere dei mistici, tutto il resto è ridda di maschere, irrequietezza, scompiglio. Basta pensare che a un tratto le scene volavano in aria, perdendosi fra i contrappesi e le carrúcole della soffitta, e la scatola scenica si denudava, come piú tardi nell'epoca del costruttivismo, nel Venti.

La Komissaržèvskaja non prese parte alla recita, mentre Mejerchòl'd fu l'interprete di Pierrot. Fantasma in un bianco saio dall'ampia lattuga e dalle lunghissime maniche-ali, il suo Pierrot era brusco e scattante, tutto contorcimenti, con incrinature che richiamavano la nervosità del suo Kostja. Ne accompagnava i sospiri la «squisitamente balorda ed afflitta, – per usare una frase di Belyj, – afflitta musica di Kuzmín»[77]. È strano immaginarsi alla fine, sulla ribalta, fra i venti contrari degli applausi e degli urli, il bianco Pierrot-Mejerchòl'd e Blok nella sua finanziera, timido, con bianchi gigli in mano.

La rappresentazione di *Balagànčik* segna l'inizio d'una nuova epoca nel teatro russo. Questa giostra di maschere inaugura un periodo in cui la scena russa sarà dominata dalla demonía della commedia dell'arte. C'è, nel lavoro di Blok, un personaggio episodico, un pagliaccio che, colpito con una spada di legno alla testa da un paladino al quale ha mostrato la lingua, si affloscia sulla ribalta, grondando succo di mirtillo invece di autentico sangue. Ebbene, quel succo di mirtillo («kljúkvennyj sok») passerà in proverbio, a significare la sostanza degli spettacoli antinaturalistici. Il teatro non vuol piú limitarsi a narrare le vicende dei personaggi, ma aspira a mettere a nudo la propria «materia», a ironizzarla, a giocare liberamente coi propri congegni.

Con *Balagànčik* la scena acquista dunque un senso hoffmanniano di duplicità del reale. Vi irrompe una calda ventata di clownerie metafisica, di burlesco devastatore. E tuttavia non va trascurato che Mejerchòl'd sottese a quel giuoco astratto una vena folclorica, ambientando l'azione in una colorita provincia che arieggiava la sua natía Penza e frammischiando, come usavano nei baracconi, alle sembianze della commedia italiana alcune figure tipiche delle mascherate distrettuali russe.

Balagànčik sembra precorrere la struttura e le astuzie del *Petruška* di Benois-Stravinskij, che andrà in scena fra qualche anno. La commedia e il balletto si imperniano infatti su un triangolo analogo (Pierrot-

Colombina-Arlecchino; Petruška-Ballerina-Moro) e mostrano uguale attinenza con le fiere e le pantomime che si davano a Pietroburgo sotto le «montagne ghiacciate». Dal teatrino di Mejerchòl'd si passerà alla baracca, nei cui tre scomparti il Ciarlatano tiene come in tre scatole i suoi sgargianti fantocci. Scaturiti da quella poesia di crepuscolo che amava attribuire smorfie e passioni umane alle marionette, Petruška e Pierrot sono entrambi ipocondríaci e infelici, e si struggono invano per volubili bambole dal cuore di carta. Petruška, falciato dalla scimitarra del Moro, ci rimanda inoltre al pagliaccio che sprizza dalla ferita mirtillo. Pierrot e Petruška: ecco le «Schlüsselfiguren» del teatro russo negli anni che precedettero la rivoluzione.

«Oggi – dirà in altri tempi Mejerchòl'd – potrei mettere in scena *Balagànčik* come una chapliniata *sui generis*. Rileggete *Balagànčik* e vi troverete tutti gli elementi dei soggetti chapliniani. Solo l'invòlucro delle circostanze è diverso. Heine anche lui è parente di Chaplin e di *Balagànčik*. Nella grande arte suol esserci una cosí complessa parentela»[78].

L'ultima novità della stagione fu, al principio del '907, *Žizn' Celoveka* (La vita dell'uomo) di Andrèev, che in dicembre anche Stanislavskij avrebbe rappresentato nel proprio teatro. Appigliandosi alla sostanza onirica del lavoro, Mejerchòl'd (che questa volta si assunse anche il cómpito dello scenografo) risolse di profilarne l'azione dentro uno spazio fumoso, che significasse la notte, la spettralità della nostra esistenza. Grigi drappi nascosero i muri di fondo del palcoscenico, privo di ribalta e soffitta.

Il regista traeva dalla grigia foschía ora un punto ora un altro, ma sempre con un'unica fonte di fiévole luce monòcroma, con un esiguo barlume che, rischiarando i particolari ingranditi di mobili e attrezzi, accresceva la tetràggine dello spettacolo, sfogliato con estrema lentezza[79]. Allungandosi come arborescenze di fumo, le siluette degli attori guizzavano nello spazio funereo con un'agitazione disordinata di larve.

Quel palcoscenico a lutto rassomigliava alle stanze mortuarie dei quadri di Munch o piuttosto alla macabra cella tappezzata di neri parati, in cui si chiudeva il poeta decadente Aleksàndr Dobroljúbov. In un angolo dell'avanscena l'infausto Qualcuno in grigio commentava la calamitosa parabola con l'accento d'un dicitore da cabaret che, invece di calembours e di anèddoti, recitasse una tiritera di de profundis. Tutto questo calzava, s'intende, a pennello all'ardente pessimismo del drammaturgo. «C'era in alcuni attori e nel regista della compagnia della Komissaržèvskaja – osservò Blok – qualcosa di congeniale ad Andrèev; persino i piú deboli riuscirono a suscitare in se stessi quel caos che con tanta insistenza li seguiva»[80].

Immerso nella densissima tenebra, Blok poté assistere allo spettacolo dal palcoscenico: «… stando nel buio, quasi accanto agli attori, guardavo la platea, i rubini dei binocoli che qua e là sfolgoravano. La vita dell'Uomo si svolgeva al mio fianco, accanto a me a perdifiato strillava la Madre nelle doglie del parto, accanto a me in diagonale correva nervosamente il dottore col càmice bianco e la sigaretta; e soprattutto accanto a me si adergeva la schiena quadrangolare del Qualcuno in grigio, che da una colonna di luce opaca gettava in platea le sue parole»[81].

I «rubini dei binocoli» puntati contro la scena, la «schiena quadrangolare» del Qualcuno in grigio, il lugubre formicolío di siluette impazzite; e in questo «remue-ménage» di pompe funebri il poeta nascosto nel buio, nel fumo, nel nulla, a spiare il pubblico. Si gela il sangue.

7.

L'idillio non durò a lungo: fra Mejerchòl'd e la Komissaržèvskaja già durante la prima stagione si manifestarono discrepanze e dissapori. L'attrice prestava orecchio alla maldicenza dei critici, che vedevano in lei una fragile creatura languente nella stretta d'un vampiro, obbligata a cespitare come una sonnambula e a strozzare la voce in un balbettío, ed era d'altronde scontenta che il suo teatro sempre piú diventasse il teatro di Mejerchòl'd. Cominciò a mescere aceto al cocktail dell'entusiasmo, a trasgredire i dettami e a contendere le soluzioni di colui che pure le era sembrato il piú adatto ad appagare i suoi anèliti. E nella tournée d'aprile in provincia rinunziò addirittura ai drammi moderni in favore del vecchio repertorio.

La seconda stagione (1907-908) si aprí il 15 settembre con *Frühlings Erwachen*, in cui il regista spostava continuamente l'azione da un angolo all'altro, ritagliando dal buio con fendenti di luce di volta in volta un riquadro diverso del palcoscenico. Né il lavoro di Wedekind né *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck (10 ottobre), recitato su una piccola piattaforma rotonda eretta nel mezzo del palcoscenico e attorniata dall'orchestra, ebbero alcun successo. La critica imperversava. Kugel' definí Mejerchòl'd «mandrillo della concupiscenza registica»[82]. Ma ormai anche i simbolisti mettevano in dubbio la validità degli esperimenti.

«Il complesso scenico di Stanislavskij – aveva scritto Andrej Belyj – ha relegato in secondo piano l'individualità, consentendo all'artista di esprimersi nei modesti limiti a lui assegnati. Il metodo del teatro della Komissaržèvskaja, la stilizzazione, esclude completamente l'iniziativa personale dell'artista: il talento è qui definibile in termini di negazione: come *abilità di non farsi notare*. Ma intanto le doti della Komissaržèvskaja sono doti positive. *Meno* per *meno* dà *piú. Meno* è il metodo di messinscena dei drammi simbolici al teatro di Pietroburgo. *Piú* è la stessa Komissaržèvskaja. *Meno* per *piú* dà *meno*»[83].

La fredda accoglienza del pubblico a *Pelléas et Mélisande* fu l'ultima goccia. I successi di prima vennero dimenticati. La stessa sera l'attrice convocò la direzione, dicendo: «il teatro deve riconoscere errònea tutta la strada percorsa, e il regista recèdere dal proprio metodo oppure abbandonare il teatro»[84].

Sul malcontento della Komissaržèvskaja soffiavano il fratello Fëdor e il primo attore Kazimir Bràvič. Era comunque innegabile che quel recitare legato e meccanico, convertendo gli interpreti in aridi travicelli inchiodati a un fondale, avrebbe condotto in un vicolo cieco il teatro.

In una riunione del 12 ottobre Mejerchòl'd si affrettò ad ammettere che il ciclo iniziatosi con *Tintagiles* s'era concluso con *Pelléas* e promise che d'ora in poi avrebbe dato risalto alle tre dimensioni del corpo, senza costringere gli attori ad incollarsi sui lisci pannelli. Tempestosa riunione: «Ed allora – chiese a un tratto Mejerchòl'd – devo andarmene?» Benché a malincuore e con scarsa fiducia, la Komissaržèvskaja decise di seguitare. Ma l'esperienza era ormai esaurita[85]. Il buon èsito di *Pobeda smerti* (La vittoria della morte) di Sologúb, rappresentata il 6 novembre con una scenografia architettonica (un colonnato e una larga scala per tutto il palcoscenico), non valse a nulla. La mattina del 9 novembre Vera Fëdorovna inviò a Mejerchòl'd questa lettera:

«Negli ultimi giorni, Vsèvolod Emíl'evič, ho riflettuto molto, giungendo alla convinzione profonda che noi due consideriamo in maniera diversa il teatro e che le nostre ricerche sono dissimili. A parte gli spettacoli in cui siete riuscito ad unire i principî del "vecchio" teatro con quelli del teatro di marionette, ad esempio la *Commedia dell'amore* e la *Vittoria della morte*, voi avete per tutto il tempo battuto la strada che porta ai fantocci. Con mio profondo rammàrico questa certezza mi si è rivelata in pieno soltanto negli ultimi giorni, dopo lunghe meditazioni. Io guardo il futuro negli occhi ed affermo che per tale strada noi non possiamo procedere insieme, – questa strada è la vostra, non la mia, e alla frase, da voi pronunziata all'ultima riunione del nostro consiglio artistico: "Ed allora devo andarmene?", io rispondo ora: sí, è necessario che ve ne andiate. Perciò non posso piú considerarvi mio collaboratore e ho pregato K. Bràvič di informare la compagnia, spiegandole la situazione, perché non voglio che lavorino con gli occhi chiusi coloro che mi stanno vicino»[86].

Mejerchòl'd replicò su un quotidiano con una lettera aperta in cui, sostenendo che la decisione contraddiceva alle norme dell'etica teatrale, sfidava la Komissaržèvskaja a un giudizio d'onore. Si misero in moto mulini di chiacchiere, chi elogiava l'attrice che aveva saputo sottrarsi agli artigli di un incubo, chi difendeva il regista scacciato come un intruso. Il 20 dicembre 1907 il collegio arbitrale respinse il ricorso di Mejerchòl'd e scagionò Vera Fëdorovna dall'accusa di non correttezza, giustificandone il comportamento con le superiori ragioni dell'arte[87].

8.

La Stilbühne di Mejerchòl'd si incàrdina dunque sugli esperimenti di pittura scenica. Il teatro del simbolismo è in sostanza un teatro pittorico. La scenografia prevaleva sul dramma (in *Hedda Gabler* le pennellate e gli impasti di Sapunòv contavano piú dell'intreccio) e prendeva la mano allo stesso regista, facendo del palcoscenico una sala d'esposizione. Può dirsi che il modellino fosse abolito, non tanto per contrastare l'illusionismo prospettico dei naturalisti o sostituire impressioni allusive alle scene-facsímile, quanto per consentire ai pittori di mettere in mostra i loro quadri sulla ribalta. In questo senso il teatro «convenzionale» è un annunzio dei «Ballets Russes» di Djàgilev, il primo sentore di un'epoca in cui il palcoscenico diverrà privilegio dell'«imagerie» rutilante di scenografi-maghi.

Mejerchòl'd, come abbiamo già visto, non si limitò alla stilizzazione frontale, ma compí altre ricerche: si pensi al teatrino canzonatorio di *Balagànčik*, all'«infinito» fumoso di *Žizn' Čeloveka*, alle soluzioni luministiche di *Frühlings Erwachen*, dove ad ogni episodio la luce sbalzava dall'ombra una diversa porzione del palcoscenico, alla piattaforma rialzata di *Pelléas et Mélisande*. Egli aveva persino progettato di rappresentare in platea *Dar mudrych pčel* (Il dono delle sagge api) di Sologúb, precorrendo il «théâtre en rond» del suo allievo Ochlòpkov.

Tuttavia l'esperienza precipua di questo periodo fu la scena-quadro, sulle orme della «Reliefszene» di Fuchs, la recitazione addossata timidamente ai fondali. Il problema-chiave era quello di assoggettare l'attore alle linee e agli accordi cromatici, di comprimerlo contro le tele pittoriche. E a tale scopo persino i costumi si sceglievano in modo che le figure sembrassero ricamate o dipinte sopra i pannelli. Ma poiché, nell'intento di rendere meglio visibili i quadri, fu ridotta al minimo la profondità del palcoscenico, l'attore venne a trovarsi schiacciato fra ribalta e fondale, in un piccolo spazio, secondo Taírov, «sufficiente soltanto per una tomba»[88].

In altre parole, lo Sfondo assunse una preminenza dispotica, inghiottendo gli interpreti. Parevano immagini che si fossero appena staccate dalla «tapisserie» d'uno «Schloss» decadente. Ne derivò un esasperato estetismo di pose e attitudini, una tendenza all'affresco animato, alla «stylisation de vitrail», come scrisse Dullin[89]. Pensiamo alle monachine in azzurro che, strette a un fondale dello stesso colore, costituivano come un bouquet di aggraziate campànule sopra Béatrice morente.

Il recitare divenne una lenta gravitazione medianica di sembianze che si integravano euritmicamente allo Sfondo, snodandosi ed intrecciandosi con la flessuosa pigrizia di piante acquatiche; un raffinato tratteggio di tentennamenti preziosi, una collezione di gesti solenni, di gesti da àuguri intenti a celebrare una sorta di «liturgía della bellezza» (per servirsi del titolo d'una raccolta di Bal´mont). La Stilbühne imbrigliò il dinamismo del teatro in una statica tessitura gestuale, ravvicinando il disegno dei movimenti ad arpeggi, intervalli e cadenze melodiche. Un personaggio di Blok, nella terza «visione» di *Neznakomka* (La Sconosciuta), si chiede: «Forse che il corpo, i suoi tratti, i suoi movimenti armoniosi non cantano già di per sé come suoni?»

Il regista esigeva distacco, autocontrollo e contegno glaciale. Né tensione né gèmiti né dimenío né svolazzare di mani né colpi sul petto. Ma una «calma esteriore in una "riviviscenza" vulcanica». L'interprete doveva esprimere gli schianti della tragedia «col sorriso sul volto», esternare impassibile con un sol batter di ciglia o con un bisbiglio i corrucci, i trèmiti, il rodimento dell'anima. Mejerchòl'd parla di «*freddo cesello delle parole*, affrancato del tutto dal trèmolo e senza piagnucolío»: «occorre sempre che il suono – egli aggiunge – abbia una sua *appoggiatura* e che le parole cadano come gocce in un pozzo profondo: si sente il distinto toctoc delle gocce, senza che il suono vibri dentro lo spazio»[90]. Diresti che l'insistenza di Mejerchòl'd su una recitazione flemmatica, priva di fuoco, voglia essere un correttivo della sua inclinazione a mutare ogni personaggio che interpretava in un nevrastenico, in un invasato.

Ci si domanda se in questo appiattirsi dell'attore su due dimensioni ed in questo avvicinamento della dizione al silenzio non sia da ravvisare un influsso del cinema. D'altronde il teatro «convenzionale» a sua volta influirà su parecchie pellicole, e in specie su quelle di Evgenij Bauer, che curava minuziosamente l'equilibrio compositivo e l'impaginazione pittorica delle inquadrature, facendo posare gli interpreti in sontuosi salotti e «boudoirs», tra mobili bianchi, broccati, merletti, colonne, divani coperti di pelli e profusioni di fiori[91]. Uguale stilismo e sapienza di ritmi, uguale ricerca di leggiadría delle linee informeranno un film di Mejerchòl'd, girato nel '15: *Portret Doriana Greja* (Il ritratto di Dorian Gray). Giovandosi dell'esperienza della Stilbühne, il regista (con lo scenografo Egòrov) congegnò la pellicola come una suite di composizioni pittoriche[92].

A guardar bene, la lenta ondulazione degli interpreti a mo' di rameggi e arabeschi contro il fondale dipinto e il compenetrarsi dei loro costumi con la superficie cromatica sono un esempio palese di Jugendstil, come nei versi di Blok i serpeggiamenti di arcane creature dai lunghissimi stràscichi. I personaggi del teatro si dissolvono dentro i «décors» come le figure d'un Klimt o d'un Vrúbel' nel folto di intrecci vegetali e musivi.

Tutto questo, s'intende, non poteva piacere agli attori, perché ne tarpava gli impulsi, umiliandoli a macchie decorative, a guarnizioni e svolazzi d'una fastosa «Flächenornamentik». Non ha torto Stanislavskij quando asserisce: «Che importa a me, attore, se dietro al mio dorso è appeso un fondale dovuto al pennello d'un grande pittore. Io non lo vedo, non mi ispira, non mi aiuta. Al contrario, mi sento obbligato soltanto ad esser geniale come lo sfondo, dinanzi al quale mi trovo e che non riesco a vedere. Senza contare che spesso questo mirabile sfondo smagliante mi disturba, dato che non ci si è messi d'accordo col pittore e, nella piú parte dei casi, si seguono direzioni diverse…»[93].

Il preponderare della pittura in teatro coincide con l'affievolirsi dell'attore ottocentesco, alla cui esuberanza caotica i registi preferiscono ora la rigidezza e la disciplina strumentale della marionetta. L'aspirazione di Mejerchòl'd a trasformare gli attori in fantocci risentiva delle tendenze che erano allora nell'aria. Proprio in

quegli anni Gordon Craig additò la marionetta come archètipo di recitazione e Valerij Brjúsov, tirando le somme della Stilbühne di Pietroburgo, propose di sostituire gli attori con bambole a molla, che avessero un grammofono dentro[94], paradossale preannunzio della «mechanische Kunstfigur» di Oskar Schlemmer e degli «Spielkörper» di El Lisickij.

Il debole di Mejerchòl'd per il marionettismo chiarisce perché Maeterlinck fosse il suo nume in quel torno di tempo. Sarebbe curioso ricostruire la storia della fortuna di questo autore drammatico in Russia. In una tale rassegna entrerebbero due lettere, del 2 novembre 1895 e del 12 luglio 1897, in cui Čechov manifesta a Suvòrin il proprio entusiasmo per Maeterlinck: «se avessi un teatro, metterei in scena senz'altro *Les Aveugles*»[95]*;* e la rappresentazione de *L'oiseau bleu* al Teatro d'Arte; e gli spettacoli di Mejerchòl'd; e le due regie del *Miracle* realizzate da Evgenij Vachtàngov; e un delizioso disegno, nel quale Ejzenštejn raffigura il drammaturgo di Gand come un'ibridazione di monaco e foca, un'amèba senza sesso né età, l'ovale del volto aguzzato ad ogiva gotica, un filo di labbra sinuose. La riduzione dei personaggi a parvenze indifferenziate, il clima di oscuri presagi e di sogni, la rinunzia ai riferimenti effettuali, il senso dell'ineffabile, delle parole velate, l'inerzia contemplativa: tutta una serie di risorse e di predilezioni il teatro «convenzionale» derivò dall'inventario di Maeterlinck.

Con la regía simbolistica la scena russa scopre dunque un universo n. 2, una «verità» dissimile da quella terrena, rimestata sino all'usura dai naturalisti, uno spazio onirico, in cui gli attori si muovono come astrazioni lunatiche. E rinunziando ai prelievi di grigia realtà, essa si affida alle strutture portanti della fantasia.

Si tratta, è vero, d'una fantasia sovraccarica dei frónzoli del manierismo, incline ai ghirigori e alle squisitezze stucchevoli. Eppure il recente «revival» dell'«art nouveau», l'esperienza dell'informale, la propensione di certo cinema a immergere personaggi larvali in «décors» calligrafici, a dare all'azione una stralunata lentezza, diradandola con frigide pause: tutto questo ci rende vicini gli espedienti del teatro «convenzionale». Quegli attori asserviti allo Sfondo, che avanzano meccanicamente lungo tracciati prefissi, amalgamandosi con gli scenari floreali, quei manichini-arabeschi, campioni anch'essi d'un gelido intellettualismo, potremmo oggi affiancarli alle figure in letargo del mito di Marienbad.

Nella sua qualità incontrastabile di arbitro dello spettacolo e, per dirla con Belyj, di mistagògo[96], il regista della Stilbühne ambisce a immedesimarsi col fato; il regista-fato manovra i suoi automi, pigiandoli in un'esile striscia che rasenta un fondale vistoso ma teso sul vuoto, in una strettoia soffocante, che sembra simboleggiare l'angustia dell'esistenza.

9.

Ah, la delusione dell'attrice che, in nome della rivolta contro il naturalismo, aveva rinunziato al teatro ufficiale, piegandosi alle ricette dei drammi moderni e ai «soprusi» della regía estetizzante. Ma bisogna spazzar la leggenda, secondo cui Mejerchòl'd avrebbe rovinato la Komissaržèvskaja. In realtà egli commise due errori: quello di voler risolvere il problema del rapporto fra il fondale e l'interprete, ricorrendo a un'attrice già celebre piuttosto che a dòcili principianti, e quello di svolgere gli esperimenti in un teatro aperto al gran pubblico anziché in un piccolo «studio». La Stilbühne comunque segnò – per servirsi delle parole di Blok – il «confine tra due epoche»[97].

Quando, dopo una fiacca tournée in America, il 1° ottobre 1908, ella riprese le recite, ormai senza Mejerchòl'd, i critici esultarono nel rivederla ridesta dall'ibernazione cui l'aveva costretta il malefício di un «negromante». Il suo repertorio era ancora quello del teatro «convenzionale», e i registi (Evrèinov e Komissarževskij) appartenevano al campo degli innovatori. Ma qualcosa s'era incrinato in quel meccanismo, stentavano a proseguire.

Sempre piú insoddisfatta e smaniosa e incapace di conciliarsi con le mezze misure, la Komissaržèvskaja intraprese, nell'agosto del '909, un'immensa tournée frastagliata che, attraverso la Polonia, l'Ucraina, il Caucaso, gli Urali, doveva condurla sin nell'Asia centrale. E durante questo epico vagabondaggio a zigzag come una corsa su un estenuante tobòga, a Char'kov, il 16 novembre 1909, annunziò alla compagnia che, alla fine della stagione, avrebbe per sempre abbandonate le scene: «Mi ritiro perché il teatro, nella forma in cui esiste adesso, ha cessato di parermi necessario, e la strada da me finora seguíta nella ricerca di nuove forme non mi pare piú giusta»[98].

Parlando dei suoi occhi eternamente spauriti, Aleksèj Rémizov ricorda: «Una volta ho sognato la

Komissaržèvskaja in aspetto di Sfinge – in quella paura era tutto l'enigma»[99]. Ebbene, il suo grande rifiuto non nacque certo dal pudore della vecchiezza (aveva soltanto quarantacinque anni), né dal declino delle doti né dall'indifferenza dei pubblico (a Char′kov, quando, finita la recita, saliva in carrozza, turbe di ammiratori fermavano i cavalli, per scorgere ancora dai finestrini il suo viso nella penombra). Quel rifiuto fu un addío alla vita: qualche mese dopo difatti si sarebbe spenta: all'inizio del '10, nell'anno in cui la cultura russa perdette anche Vrúbel′ e Tolstòj.

Ogni rievocazione trapassa in racconto, ogni discorso sugli altri è sempre un diario truccato. A uno scrittore di storie lontane si chiede di comportarsi come un freddo registratore meccanico. E invece egli si appassiona dei suoi personaggi, ne compiange la sorte. Questa partecipazione affettiva ci ha dettato il seguente

RACCONTO LIRICO SULLA MORTE DELLA
KOMISSARŽÈVSKAJA

… Da Bakú la compagnia era giunta a Krasnovodsk dopo una disastrosa notte sul Caspio in tempesta. E da Krasnovodsk si diresse col treno verso le steppe dell'Asia centrale. Una verde stella vellosa, una lunga cometa appariva ogni sera, come un presagio, sul percorso del treno nelle pianure deserte, che sfumavano all'orizzonte in azzurre catene di montagne.

Arrivarono di notte a Samarcanda. La luna illuminava la vecchia città, i minareti; piccoli fuochi brillavano nelle tende dei rivendúglioli; si udiva sommessa musica di strumenti orientali. La fiaba nasconde sempre minacce.

Il mattino dopo Vera Fëdorovna, assieme ai suoi attori, visitò le moschee, il nero sepolcro di Tamerlano, il pittoresco bazar. Qui indugiarono a lungo nelle botteghe e fra i banchi, su cui si ammucchiavano brocche, vasi, zucchetti, tovaglie a fiorami, tessuti, gabbani e ogni sorta di inezie. Era gennaio, un caldo sole infiammava quel brulichío iridescente. L'attrice non poteva distogliere gli occhi dai tappeti sfarzosi. Ma intanto, nel rovistare il ciarpame, aspiravano la venèfica polvere che vi si era annidata. La sera, in albergo, durante la cena, la Komissaržèvskaja fu scossa dallo scricchiolío di qualcosa che si screpolava: nella stanza vicina, nella quale alloggiavano due dei suoi attori, s'era spaccato uno specchio.

A Samarcanda tennero solo pochi spettacoli, in una sòrdida baracca cadente. Qualche giorno piú tardi, a Tašként, dove la compagnia si trasferí il 17 gennaio, gli attori cominciarono ad ammalare l'uno dopo l'altro. Sulle prime i medici non riconobbero la natura dell'infezione. Supponevano che si trattasse di tifo. Solo il 26 apparve chiaro che invece era vaiolo. Vera Fëdorovna continuò a lavorare coi rari supèrstiti, nelle terribili condizioni della remota satrapía russa, alternando le recite con l'assistenza agli infermi.

Finché una sera, nel colmo dello spettacolo, anche lei fu assalita dai brividi. Facendosi forza, riuscí a malapena a terminare la rappresentazione (Sudermann: *Die Schmetterlingsschlacht*). La portarono nello squallido albergo. Benché avviluppata nella pelliccia d'ermellino, batteva i denti dal freddo. La febbre alta. Il delirio. Un bàratro arroventato, senza maschere né pannelli decorativi, una vischiosa caligine attraversata da neri fiumi purulenti.

Andò peggiorando rapidamente senza speranza. L'eruzione del vaiolo l'aveva coperta di un'orrida crosta, il pus corrodeva le bende, ogni movimento le provocava acuti dolori. In breve una graduale atrofía cominciò a intorpidirla. E Pietroburgo era lontana, nel fondo d'una spropositata voràgine, come un lumino impercettibile dietro falde di bruma. In un attimo di chiarezza, accorgendosi che le pústole ormai le deturpavano il viso, pregò un attore di impedire che gli altri la vedessero morta e di dar fuoco alle lettere che conservava dentro uno scrigno. Si spense il 10 febbraio.

Ed ecco la bara viaggia verso Pietroburgo. Moltitudini in lacrime la salutano ad ogni stazione. Otto giorni di viaggio. E il 19 febbraio, la capitale. Un cielo cosparso di grigie macerie di nebbia, un mattino gelato. Cadeva nevischio. Sin dall'alba la piazza dinanzi alla Stazione Nicola e le strade adiacenti formicolavano di folla commossa. Cantando «Eterna memoria», centomila persone seguirono il fèretro nascosto sotto profluvi di fiori. «Al giglio infranto», «Al bianco mughetto» dicevano i nastri delle corone con quel controlinguaggio floreale che vorrebbe adornare l'aridità della morte. I giovani piangevano la vittima dell'incomprensione, della grettezza saccente, la Giovanna d'Arco delle tendenze moderne, i custodi della tradizione la vittima del modernismo[100].

Mejerchòl'd: «In effetti ella morí, non di vaiolo, ma del male di cui mori Gogol' – l'angoscia. L'organismo, stremato dallo squilibrio tra la forza della vocazione e i reali cómpiti artistici, assorbí il contagio del vaiolo. Anche Gogol' aveva una malattia con un lungo nome latino, ma che c'entra?»[101].

Della sua pèrdita soprattutto si afflissero i simbolisti. Come loro, la Komissaržèvskaja era creatura di frontiera, sospesa sullo spartiacque di due età contrarie. Incarnava le ansie, i tormenti, le paure dell'intellighenzia in quegli anni di premonizioni e di incubi, in cui artisti e poeti vivevano nell'attesa febbrile di imminenti cataclismi. «L'attrice che ci ha costretti a piangere assieme a lei – osservò Georgij Čulkòv – e a credere e non credere con lei nell'impossibile e nel bello, quest'attrice è nostra sorella carnale, sorella dei lirici spossati dalle visioni, i quali hanno preso ad amare la tristezza e il dolore piú della gioia e del piacere». Sergèj Auslender la paragonò a una Bellissima Dama, che i simbolisti attorniavano come un romantico stuolo di cavalieri[102]. E Blok scrisse: «Vera Fëdorovna Komissaržèvskaja vedeva molto piú lungi di quanto possa vedere un occhio comune; non avrebbe potuto altrimenti, perché aveva negli occhi una scheggia di specchio magico, come il ragazzo Kaj nella fiaba di Andersen. Perciò questi grandi occhi azzurri, guardandoci dalla scena, ci sorprendevano e ci affascinavano tanto: il suo sguardo alludeva a qualcosa di immensamente piú grande di lei stessa»[103].

10.

La rottura con la Komissaržèvskaja mise Mejerchòl'd in una situazione difficile. Tornare per sempre in provincia? Cercare lavoro in una qualsíasi scena borghese? Quand'ecco, di punto in bianco, il direttore dei teatri imperiali Vladímir Teljakovskij lo assunse come attore drammatico e come regista di prosa e d'opera all'Aleksandrinskij e al Mariinskij di Pietroburgo.

All'inizio del secolo il ministro della real casa barone Frederiks, grande conoscitore di cavalli, si compiaceva di affidare le cariche piú ragguardevoli a persone che avessero militato nel suo reggimento. Incline a confondere il teatro con l'equitazione e considerando che una quadriga adornava il tímpano dell'Aleksandrinskij, egli aveva posto alla direzione dei cinque teatri imperiali di Mosca e di Pietroburgo il «ciambellano di corte di Sua Maestà» Vladímir Teljakovskij, appunto perché ex ufficiale della guardia a cavallo[104].

Teljakovskij si dimostrò tuttavia illuminato e non privo di sensibilità e perspicacia. Non che sradicasse di pianta le rugginose consuetudini e la «routine» di quei teatri, ma non ricusò di effettuarvi moderate riforme. La chiamata di Mejerchòl'd fu dovuta a questo suo desiderio di rinnovare un mondo muffito come un vecchio armadio, oltre che alle sollecitazioni dello scenografo Golovín, il quale aveva seguito con interesse l'attività del regista al Teatro della Komissaržèvskaja. I critici gridarono allo scandalo. E il ciambellano, in un'intervista, dichiarò freddamente d'avere scritturato Mejerchòl'd proprio perché sul suo conto correvano le voci piú sfavorevoli: se un artista è bersaglio di tanto malànimo, – aggiunse – vuol dire che vale qualcosa.

L'Aleksandrinskij era un'impalcatura faraonica, un nido di pretenziosi buròcrati, di impettite uniformi, devote al gusto della famiglia reale e dei dignitari. Vi recitava una splendida plèiade di attori, ma attori d'índole ottocentesca e perciò non disposti a tollerare l'egemonia del regista. I suoi spettacoli si risolvevano sempre in un «match» di mostri sacri, in una «vetrina» di singoli virtuosismi. Per una curiosa combinazione Mejerchòl'd si sarebbe trovato ad attuare le proprie idee innovatrici giusto in quel teatro retrògrado, che Vera Fëdorovna aveva disertato per l'ansia di radicali riforme. Non era impresa da poco. Bisognava vincere l'avversione dei mattatori, gelosi del loro primato e indifferenti alle «diavolerie» dei registi.

Il piú ostile a Mejerchòl'd fu Roman Apollonskij, interprete dall'ostentata eleganza, dal gelido portamento altezzoso, liscio come un uovo, ma orso, groppo di fitta tetràggine[105]. Costui, ancora dopo la rivoluzione, quando l'Aleksandrinskij fu sommerso dal caos dei dissidi politici e dei rancori privati, si levò contro il regista, paragonando a quella di Raspútin la sua alacrità «corruttrice»[106].

Per prima cosa Mejerchòl'd si preoccupò di ammansire gli anziani, spiegando in una lettera alla rivista «Zolotòe runò» (Il vello d'oro) che d'ora in poi si sarebbe sdoppiato in due figure dissimili: l'audace ricercatore di nuove esperienze e il regista delle scene imperiali. Finché vivranno i grandi attori del secolo scorso, afferma in sostanza Mejerchòl'd, il teatro in cui essi agiscono deve trarre alimento da loro. Ma, accanto a questi mirabili interpreti, sul palcoscenico c'è posto anche per lo scenografo e per il regista: scalzando i banali «padiglioni» senz'anima, il primo dipingerà bozzetti che armonizzino con la recitazione all'antica di quei veterani e col velluto delle poltrone, con l'oro dei palchi, insomma con l'arredamento del teatro; il secondo, oltre a mettere a fuoco il disegno cinetico, il ritmo, l'equilibrio dello spettacolo, riporterà

i vecchi testi nel clima della loro epoca, liberandoli dalle inutili frange che vi hanno appiccato innumere rappresentazioni. In altre parole, regista e scenografo useranno risorse moderne per riscoprire l'incanto del tempo passato. Cosí da un compromesso coi mattatori, che a molti sembrò forse in quei giorni una prova di incoerenza, Mejerchòl'd fa derivare quel «tradizionalismo» che sarà uno dei suoi motivi conduttori sino alla rivoluzione d'Ottobre.

Per il debutto però, il 30 agosto 1908, preferí un dramma moderno: *Alle porte del regno* di Knut Hamsun. Lo spettacolo non ebbe successo: alcuni attori, per fargli dispetto, recitarono male, specialmente Apollonskij, che interpretò Endre Bondesen in tono farsesco, come un dongiovanni da concorso ippico[107]. Secondo il solito, Mejerchòl'd incarnò anche Ivar Kareno con gli spasmi e l'irruenza del ruolo di nevrastenico: in quel personaggio, caparbiamente fedele ai propri principî e incapace di scendere a patti, cercava analogie con la sua situazione, benché il compromesso, che aveva accettato entrando all'Aleksandrinskij, lo ravvicinasse piuttosto alla figura di Jerven che a quella di Ivar Kareno.

Ma la regía di *Alle porte del regno* è soprattutto notevole, perché segna l'inizio della collaborazione (durata per undici anni) tra Mejerchòl'd e Golovín. Questo pittore del gruppo di «Mir iskusstva» (Il mondo dell'arte) lavorava dal 1902 nei teatri imperiali, ma non aveva ancora potuto sbrigliare la sua fiammeggiante inventiva. Gli attori mal sopportavano la presenza dello scenografo: la Sàvina, ad esempio, si rifiutava di comparire sul fondo di scene dipinte con quei minuscoli tratti di pennello che soleva chiamare «vibrioni del colera»[108].

Mejerchòl'd e Aleksàndr Jàkovlevič Golovín si intesero a meraviglia, integrandosi in un accordo che li arricchiva a vicenda. I propòsiti del regista, che dava cosí larga parte alla pittura in teatro, corrispondevano in pieno alle aspirazioni di Golovín, e d'altronde la fantasia e il colorismo dello scenografo influirono spesso sull'estro di Mejerchòl'd.

L'impostazione del dramma di Hamsun risentí delle formule del teatro «convenzionale». Non a caso campiva la scena un autunno simile a quello profuso da Sapunòv in *Hedda Gabler*. Il regista aveva voluto mostrare, non i disagi e l'inòpia in cui Ivar si dibatte, ma la festosità del suo spirito che trionfa delle strettezze. E perciò Golovín, anziché offrire allo sguardo una povera stanza dai muri lebbrosi, diede vita a un interno superbo, pervaso di luce, dalle cui grandi vetrate apparivano il fulvo fogliame autunnale, la lontananza, le nuvole[109].

Ci occuperemo delle regie musicali di Mejerchòl'd solo ove esse contengano elementi necessari a chiarirci quelle drammatiche. La messinscena, ad esempio, di *Tristano e Isotta* di Wagner al Mariinskij (30 ottobre 1909) va ricordata perché il regista vi articolò il palcoscenico in due settori nettamente distinti, riservando il fondo ai preziosi «décors» stilizzati di Ševašidze e il proscenio come un piedistallo all'attore. Del tutto affrancato dalla pittura, dall'asservimento alle due dimensioni, l'interprete avrebbe potuto sfoggiare, senza l'impaccio del quadro incollato alle spalle, la propria destrezza scultorea, la plasticità del suo corpo[110].

Mejerchòl'd, che ha studiato compiutamente le dottrine di Appia, di Craig, di Fuchs, è ora attratto dai pregi della pantomima, e chiede anche al cantante di dare risalto al disegno plastico, di intessere ritmi gestuali che esprimano le sottigliezze della partitura, in breve di recitare danzando. All'attore-arabesco succede l'attore danzante, non piú intrappolato allo Sfondo, ma come quello attentissimo alle pose squisite, all'armonía delle linee, al dosaggio del gesto.

Siamo sempre nell'àmbito della Stilbühne. Mejerchòl'd non rinunziava ai contrasti di macchie cromatiche, all'intarsio dei gruppi in movenze gelate, alle inquadrature da exlibris nel gusto dello Jugendstil. Lo si vide, il 9 marzo 1910, dalla regía del dramma *Tantris der Narr* di Ernst Hardt, che anch'esso si impernia sulla leggenda di Tristano e Isotta. Qui, come già in *Sœur Béatrice*, egli assegnò alle figure atteggiamenti statuari, accostandole per affinità di colori in intrecci decorativi. Come sculture animate riuscí soprattutto a plasmare i lebbrosi che a ritmo ossessivo, folli di bramosía, dimenando le rosse mani, mimavano una danza lasciva attorno ad Isotta vestita di bianco[111]. La danza di questi lebbrosi sembra precorrere il demonico ballo degli straccioni attorno a Lea nel *Gadibúk* di Vachtàngov.

11.

Lavorando con l'austerità d'un regista in livrèa ed alamari all'Aleksandrinskij, Mejerchòl'd continuava frattanto i suoi esperimenti e «capricci» in cabarets e microscopiche scene private. Il 19 aprile 1910 un gruppo di poeti (fra i quali Michaíl Kuzmín e Vladímir Pjast) recitò sotto la sua guida *La devoción de la Cruz*

di Calderón de la Barca nel Bàšennyj teatr, il Teatro-torre, in casa di Vjàčeslav Ivànov. Questa «comedia religiosa» forní a Mejerchòl'd il pretesto per risuscitare i procedimenti ed il clima del teatro spagnuolo del «siglo de oro», che sarebbe d'ora in poi divenuto uno dei suoi piú alti modelli.

Il Teatro-torre era una piccola stanza sprovvista di palcoscenico. Due «negretti» in costume (nuove figure della «mitologia» di Mejerchòl'd) manovravano uno sfarzoso sipario oro-pólvere. Attingendo alle ricche riserve di ciarpe di casa Ivànov, il regista e Sudèjkin rivestirono lo spazio del giuoco d'una gran copia di drappi, di pezze di seta, damaschi, scàmpoli e stacchi di stoffe allucignolate e rigonfie, che agguagliavano la scena a una bottega di rigattiere. Ròtoli di pannilani ammucchiati per terra formarono rialzi e rilievi, e i costumi si fecero in modo che gli attori potessero fondersi con quei tessuti. Gli attori entravano e uscivano dalla platea e, se la trama esigeva che si nascondessero, si avvolgevano nelle pieghe del sipario o in un verde tappeto, come dentro un cespuglio[112].

Nello stesso anno Mejerchòl'd si prodigò alla Casa degli Intermezzi. I promotori di questo cabaret, Borís Pròonin e M. Bonč-Tomaševskij, avevano in animo di rappresentare in un'atmosfera di festosa scapigliatura artistica un repertorio di farse, operette, vaudevilles, pantomime e numeri di varietà. La ribalta vi venne abolita: una scaletta, su cui spesso gli interpreti si accoccolavano a conversare col pubblico seduto a tavolini da caffè, congiungeva il minuscolo palcoscenico con la platea.

Regista delle scene imperiali, Mejerchòl'd non poteva figurar sugli affissi di quel teatrino col proprio nome. E Kuzmín escogitò per lui lo pseudonimo di Dottor Dapertutto, traendolo dal racconto di Hoffmann *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, contenuto nella seconda parte dei *Fantasiestücke in Callot's Manier*. E in realtà, in Hoffmann, l'immagine ambigua del «Wunderdoktor» signor Dapertutto, detto pure «der Rote», sembra il ritratto del regista: «ein langer dürrer Mann mit spitzer Habichtsnase, funkelnden Augen, hämisch verzogenem Munde, im feuerroten Rock mit strahlenden Stahlknöpfen». Cosí Mejerchòl'd, misto anche lui di lucífero e di Ciarlatano, ebbe un suo «Doppelgänger», un suo «Spiegelbild» una proiezione diabolica da disgradare i neri alterego che guizzano, misteriosi e inquietanti, nei versi di Blok.

La Casa degli Intermezzi si aprí il 9 ottobre 1910 con uno spettacolo che comprendeva due lavori di Kuzmín: la commedia con musica *Ispràvlennyj čudàk* (Lo stravagante corretto) e la pastorale *Gollandka Liza* (Lisa l'olandese), oltre a *Šarf Kolombiny* (La sciarpa di Colombina), libero adattamento della pantomima *Der Schleier der Pierrette* di Schnitzler-Dohnányi, e al burlesco di Konstantín Gíbšman e P. Potëmkin *Black and White, ili Negritjànskaja tragedija* (Black and White, ovvero Una tragedia di negri).

Pernio della serata fu *Šarf Kolombiny* nella regía di Mejerchòl'd, e con scene e costumi di Sapunòv[113]. Alla vigilia delle nozze con Arlecchino, la frívola Colombina trascorre l'ultima notte con lo spasimante Pierrot, assicurandolo d'esserne ancora invaghita. Pierrot le propone di morire con lui, e beve per primo il veleno. Ma la ragazza fugge scombuiata alla cerimonia nuziale. Durante il ballo, alle finestre balúgina ubriaca la manica di Pierrot.

Buffe larve hoffmanniane, sàgome d'incubo si contorcono nel turbinío delle danze, volteggiando attorno al «maître des quadrilles» Gigolo, funebre stecco dal ciuffo di pappagallo, confitto in un frac penzolante, fratello di Valentin le Désossé. Diretti da uno sbilenco e idrocèfalo martellatore di ballabili, quattro sparuti ectoplasmi di musicisti, analoghi a quelli dell'orrida orchestra che Stanislavskij introdusse in *Žizn' Čeloveka*[114], strimpellano su strumenti incrinati un ronron insidioso di polche e galoppi.

Dopo aver piroettato fra queste parvenze chimeriche, che nella foga del ballo straripano fino in platea, Colombina, stremata, ritorna dal morto Pierrot, ma Arlecchino la insegue e la costringe a banchettare dinanzi al cadavere e poi se la batte, chiudendola a chiave nella lúgubre stanza. Invano si ingegna Colombina di evàdere dalla sua gabbia. Prorompe in un mulinello, che a mano a mano si fa sempre piú dissennato, vòrtica nella bianchezza del suo costume che è come uno scoppio di luce irreale, infine, impazzita, tracanna il veleno e cade morta accanto a Pierrot. In questo abbagliante brulichío mimico avevano gran parte gli oggetti: la sciarpa, la scarpa, la rosa, il ritratto, le lettere di Colombina. E c'era fra i personaggi un «negretto», venuto da *La devoción de la Cruz*, che offriva bevande e rinfreschi agli spettatori.

Nella messinscena di *Šarf Kolombiny* rinveniamo i congegni e le malizie di *Balagànčik:* la stessa triangolazione di maschere, lo stesso dilemma di contropiani romantici, la poesia del «succo di mirtillo». Ma il grottesco vi attinge note piú laceranti: un grottesco che sbanda verso il delirio, una sorgente di raccapriccio, una sinistra «clownerie», che in futuro sarà il basso continuo di Mejerchòl'd. Ibridi e deformazioni tramutano il teatro in «panopticum», c'è odore di zolfo, ogni trovata ha un rincalzo di

demonía, e la regía si identifica con l'illusionismo, vale a dire con l'arte capziosa dei dottori sottili e degli archivisti di Hoffmann.

In questa sua propensione all'assurdo e all'impuro, al sulfúreo, Mejerchòl'd trovò un contraccambio perfetto nello scenografo. Come tutte le immagini di Sapunòv, anche gli ospiti e i musicisti del ballo erano «duràckie ròži», ossía mostacci di grulli, plumbei coboldi, mascheroni incresciosi, nei quali una sorta di metafisico filisteismo hoffmanniano si univa a una guercia e ammiccante doppiezza mongolica.

Con la loro ridevole labilità psicofisica, i personaggi-piloti di questa «unheimliche Szenerie», il cerimoniere Gigolo e il «Tapiòr», lo Strimpellaballabili, parevano l'incarnazione d'un potere funesto che, scagliando gli uomini nel gorgo delle quadriglie, li conducesse alla rovina. Era un'epoca, in Russia, di balli, di spirali malèfiche, di giri a vuoto. Un irruente risucchio di danze inondò Pietroburgo dopo il tracollo della rivoluzione del '905: gli affissi annunziavano «balli di beneficenza, balli-bazar, balli in maschera, balli di indiana, balli azzurri, balli di tutte le sfumature dello spettro solare»[115]. Proprio quell'anno, il 20 febbraio, s'era svolto un fastoso trattenimento danzante, promosso dalla rivista «Satirikon» con la collaborazione di scenografi come Bakst, Benois, Dobužinskij e con numeri arlecchineschi coreografati da Fokin.

Nell'opera di Mejerchòl'd torneranno con insistenza i balli grotteschi, i vòrtici, le baldorie sguaiate, allargandosi spesso alle oscure dimensioni del cosmo. Egli si ispira alle danze vertiginose che sommuovono i versi di Blok, in cui la sorte stringe le coppie di maschere entro cerchi compatti, sempre piú angusti, fino a dissolverle. Ed è curioso che nel romanzo *Pietroburgo* di Belyj si incontri uno spiritato, diavolesco pianista, del tutto identico allo strimpellatore di questo spettacolo.

> La pantomima di Schnitzler-Dohnányi attrasse piú volte i registi russi. Venne rappresentata, come vedremo, da Taírov col titolo *Pokryvàlo P´eretty* (Il velo di Pierrette), e dopo la rivoluzione Ejzenštejn, assieme a Jutkevič (anche lui scolaro di Mejerchòl'd), ne progettò una bizzarra messinscena per la Mastfor, il teatrino sperimentale di Foregger. L'enorme finestra inclinata della mansarda di Pierrot doveva fare anche da piano scenico, e gli attori-acròbati vi si sarebbero arrampicati, aggrappandosi a sbarre e sostegni. I registi volevano che dalla finestra si scorgesse, non la vecchia Parigi romantica, ma una moderna metròpoli con réclames elettriche e sprazzi di nèon. Pierrot fu mutato in un bohémien anni Venti, Arlecchino in banchiere, e il maestro di danze (le danze si sarebbero svolte al suono d'un jazzband) sostituito con un automa arieggiante i cubistici «managers» del balletto *Parade*. In quell'abbozzo di regía si sorprendono i primi indizi del «montaggio delle attrazioni»: Arlecchino doveva giungere dalla platea su una corda sospesa, come farà poco dopo il «nepman» Golutvin nella messinscena di *Anche il piú saggio ci casca* di Ostrovskij, curata da Ejzenštejn al Proletkul´t[116]. I due giovani registi intitolarono il loro scenario *Podvjàzka Kolombiny* (La giarrettiera di Colombina) e vi scrissero sopra la dedica: «A Vsèvolod Mejerchòl'd, maestro della Sciarpa – gli apprendisti della giarrettiera»[117].

Il secondo ed ultimo programma della Casa degli Intermezzi (3 dicembre 1910) includeva tra l'altro un'opera comica settecentesca, *Bèšenaja sem´jà* (Una famiglia furiosa) di Ivàn Krylòv (con scene di Sapunòv) e una commedia moderna, *Obraščënnyj princ* (Il principe cambiato) di Evgenij Znosko-Borovskij (con scene di Sudèjkin).

Nella regía del lavoro di Znosko-Borovskij, Mejerchòl'd esasperò gli elementi «convenzionali» ed i trucchi da baraccone[118]. Come le «klibny» del teatro folclorico boemo, i destrieri del principe-protagonista e del séguito erano finti da macchinisti che a coppia si celavano sotto gualdrappe, levando in cima a un bastone teste equine di cartapesta, adornate con piume di struzzo. Per indicare che il principe era già vecchio, servi di scena gli mettevano a vista una bianca parrucca e una lunga barba canuta. E gli attori eseguivano gesti ingannevoli, come quelli dei cortigiani che reggono l'inesistente stràscico dell'imperatore nella fiaba di Andersen.

Mejerchòl'd volle inoltre, in questo spettacolo, coinvolgere il pubblico nella vicenda, cancellando il confine tra platea e palcoscenico. In un episodio l'intero teatro raffigurava una bettola, e una ballerina, esibendosi su un tavolo della platea, gareggiava con una mima danzante sul palcoscenico. In un altro un acceso fondale oro-sangue e un crescendo di schianti suggerivano l'avvicinarsi d'una tempesta di fuoco. Trafelato, appariva un guerriero a narrare le sorti della battaglia. Ma, infittendo le detonazioni, spaurito, ruzzolava in platea, per nascondersi fra le gambe d'un tavolino. Ripreso fiato, sporgeva la testa, ma nuovi rimbombi lo

snidavano anche da questo riparo, e se la svignava nel ridotto, gridando: «Si salvi chi può!»[119].

Simili soluzioni si riprodurranno in gran numero sulle scene russe, soprattutto nel Trenta, sulle piattaforme poliprospettiche del teatro in pista di Ochlòpkov. Qui l'interprete della Madre, nel dramma tratto dal romanzo di Gor'kij, porgeva a un qualsiasi spettatore un pane e un coltello, perché gliene tagliasse una fetta, un attore nella parte di un operaio distribuiva in platea volantini, una comparsa in costume di soldato rosso si faceva accendere la sigaretta da uno del pubblico. E in *Želèznyj potòk* (Il torrente di ferro), dal romanzo di Serafimovič, i partigiani alla fine, spezzando l'assedio delle guardie bianche, irrompevano a valanga da scivoli, ponti, palanche, scalette, precipitandosi ad abbracciare gli spettatori. E in *Colas Breugnon*, dal romanzo di Romain Rolland, durante il festino iniziale gli interpreti offrivano al pubblico arance, mele e altri frutti, per immetterlo in un'atmosfera di pienezza fiamminga[120].

Negli spettacoli alla Casa degli Intermezzi Mejerchòl'd tende dunque a mutare il teatro da rapporto frontale in ordito di complicità e interferenza tra spettatore ed attore, dilatando l'azione a tutta la sala. Vengono in mente gli assiomi di Artaud: «des paroxysmes naîtront tout à coup, s'allumeront comme des incendies en des endroits différents»[121]. Ed è forse questo il punto piú alto del teatro, il superamento della dicotomía platea-palcoscenico, l'evasione dalla «boîte à illusions», il ritorno attraverso vellosi strati di intellettualismo alla semplice comunanza col pubblico, e l'attore, messaggero che scende dal perímetro di Illusiolandia in mezzo a un fuoco di sguardi, fra un pubblico che piú non riposa ma vuole intromettersi e intervenire, l'attore sempre piú solo quanto piú immerso nella platea, perché inerme, indifeso, senza appoggi alle spalle (e allora nostalgía dei fondali dipinti!), «trapassato» dagli occhi degli spettatori e costretto a non falsar nulla, a ponderare ogni gesto, perché è come sul palmo d'una folla ardente e partécipe, e non c'è dove nascondersi, e non ci si può tirare indietro. Tutto questo comincia con Mejerchòl'd.

12.

Il 9 novembre 1910, all'Aleksandrinskij, Mejerchòl'd mise in scena *Dom Juan*[122]. Persuaso che ogni testo drammatico è condizionato dal carattere degli spettacoli dell'età cui appartiene, egli si prefisse di ricondurre la commedia di Molière, adulterata da incrostazioni di stampi, nell'àmbito del teatro francese del XVII secolo. Voleva evocare, secondo i dettami del «tradizionalismo», il clima delle rappresentazioni alla corte di Luigi XIV a Versailles; esprimere la futilità danzante, il cerimoniale d'orpello, il brillío del «grand siècle»; suggerire l'aroma e l'essenza d'un mondo ricco di ornati, di frange, di cesellature, di specchi, di «appliques» in bronzo dorato: il mondo lezioso degli artigiani che lavoravano agli ordini di Charles Le Brun[123].

Lo spettacolo non scaturiva dunque da un'ansia di restaurazioni archeologiche né da un puntiglioso descrittivismo museale, ma dal propòsito di riesaminare Molière e il suo tempo nei tèrmini dell'estetismo di moda, attraverso una stilizzazione alla Beardsley, e di rinvenire a ritroso i procedimenti, i costumi, la macchineria di un'epoca in cui «il teatro tintinna dei sonagli della pura teatralità»[124].

Per prima cosa Mejerchòl'd soppresse il sipario, affinché gli spettatori potessero respirare l'aria dell'epoca innanzi l'inizio e negli intervalli, mentre i macchinisti approntavano a vista le scene. Durante l'azione, la luce rimaneva accesa in platea, affievolendosi solo nei momenti patetici. La luce accesa, secondo Mejerchòl'd, conferiva alla sala un calore festoso, che avrebbe infervorato gli interpreti: il protagonista, ad esempio, «vedendo il sorriso sulle labbra del pubblico, comincia a infatuarsi della propria persona, come dinanzi a uno specchio. Indossata la maschera di don Giovanni, ruberà i cuori, non solo di Mathurine e Charlotte in maschera anch'esse, ma altresí delle donne leggiadre che dalla sala risponderanno con un luccichío dei magnifici occhi al sorriso della sua parte»[125]. «Jonglerie» dello sguardo, luce galeotta, rimbalzello di rispecchiamenti.

Mejerchòl'd riteneva che Molière, per dare maggiore risalto alla sua parola mordente, all'audacità solforosa dei suoi spunti satirici, e per attenuare il distacco fra attore e pubblico, solesse portare l'azione sull'orlo del palcoscenico. Per questo motivo, disfattosi della ribalta, manovrò i personaggi su un ampio proscenio, che si allungava a semicerchio sopra l'orchestra. Rilevando ogni gesto, ogni ruga, ogni smorfia, il proscenio esigeva dall'attore un accorto «Nuancenspiel», una sottile micromimica: illuminato dalla duplice luce del palcoscenico e della platea, senza nicchie o spalliere, a strapiombo sul pubblico, l'interprete doveva saper bilanciare flessuosamente le pose, tessere con circospetta minuzia la ragnatela dei suoi movimenti[126].

Lo spazio scenico fu armonizzato con l'architettura del teatro. Golovín apprestò uno sfarzoso prospetto pittorico che, commisurando i colori al rivestimento delle poltrone e dei parchi, raccordava le severe

strutture dell'Aleksandrinskij al fasto dell'epoca rappresentata. Questa cornice smorzò la consueta scissura fra platea e palcoscenico, sicché tutto il teatro pareva un'infilata di stanze sontuose, una reminiscenza di quella Versailles che negli stessi anni era il tema precipuo dei quadri di Benois.

Nei loro spettacoli Mejerchòl'd e Golovín si ingegnarono sempre di amalgamare palcoscenico e sala. Nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, ad esempio, il 21 dicembre 1911, uno sgargiante sipario lampone e fantomatici azzurri fanali in platea, accesi per tutta la recita, come guide luminescenti che accompagnassero lo spettatore nelle nebbie del mito, – un sipario lampone ed azzurri fanali facevan riscontro alle pareti oro-turchine del teatro Mariinskij[127].

In *Dom Juan*, come del resto in *Orfeo ed Euridice*[128], Mejerchòl'd relegò la pittura nel fondo. Pigri pannelli, apparendo di sotto a un velario-gobelin, raffiguravano sfoggiatamente il luogo d'azione. Una fuga di quinte prospettiche convergeva dal «frontespizio» su questi fondali, che rimasero quadri in vetrina, in disparte dal tramenío degli attori. Golovín sospese sul palcoscenico tre lampadari con centinaia di candele di cera e collocò due pesanti torciere ai lati dell'avanscena. Curiosi impasti di luci e giuochi d'ombre nascevano dalla varietà delle sorgenti luminose: se il balenío di candele dava un che di irreale e di arcano ai personaggi e alle crespe dei loto costumi, la luce elettrica in sala aggrandiva la teatralità delle astuzie e dei trucchi.

Rispuntarono in piú folta schiera i servi di scena de *La devoción de la Cruz* e di *Šarf Kolombiny*. «Negretti» in livree dai ricami dorati accendevano le gialle candele nei lampadari, chiamavano il pubblico con campanelle d'argento, sgocciolavano aromi da un grande flacone di cristallo su una piastra rovente, aprivano il velario-gobelin, appressavano sedie agli interpreti stanchi, legavano i nastri alle scarpe di Dom Juan, raccattavano un fazzoletto di trine che gli era scivolato di mano, porgevano ai personaggi lanterne se indeboliva la luce, strisciavano spauriti sotto il tavolo quando, accolta da un urlo asinino di Sganarelle, compariva alla fine la statua del Commendatore.

Mejerchòl'd derivò queste figure dagli zanni della commedia italiana ed insieme da quegli «uomini neri» del teatro giapponese, da quei «kurombo» che, avvolti in tuniche nere, portano e tolgono attrezzi, armi, mantelli, aggiustano stràscichi e pettinature agli «onnagata», racconciano il costume agli eroi dopo mischie o episodi di virtuosismo acrobatico, coprono d'un nero velo un personaggio caduto, perché possa uscire di scena, e nel buio rischiarano con una candela infilata su un lungo bastone il viso agli attori, perché si discernano le variazioni mimiche della fisionomía.

Ogni invenzione registica, nel *Dom Juan*, mirava a sottolineare la sostanza illusiva del giuoco. Fiamme posticce si alzavano dalla bòtola in cui sprofonda l'eroe punito; se dovevano fingere un viaggio, gli interpreti percorrevano l'ovale del proscenio, attardandosi a conversare col pubblico. Le malizie teatrali vi erano cosí scoperte e accentuate, da suggerire un confronto con le recite dei commedianti da fiera. E Aleksàndr Benois, che pure era immerso fino ai capelli in quel manierismo, parlò di «baraccone elegante», sentenza che per Mejerchòl'd equivalse al piú lusinghevole dei complimenti[129]. Del resto anche Fëdor Komissaržèvskij, il quale, il 1° settembre 1911, avrebbe diretto con analoghe fiorettature *Le Bourgeois gentilhomme* al Nezlobin di Mosca, giudicava il teatro di Molière un «raffinato baraccone regale»[130].

Per esprimere meglio lo spirito di un'epoca incline a convertire la vita in figurazioni di danza, e sotto l'influsso degli spettacoli Djàgilev, Mejerchòl'd impostò *Dom Juan* come commedia-balletto, intercalandovi musiche tratte da *Hippolyte et Aricie* e da *Les Indes galantes* di Rameau. La critica insorse: «un balletto all'Aleksandrinskij!» Gli attori incedevano infatti a passi stretti e slittanti, intrecciando un ordíto di inchini, simmetrie, «promenades», lenti giri, che voleva arieggiare le danze dell'età del Re Sole. Anche in *Dom Juan* (anche in *Orfeo ed Euridice*, rappresentato come opera-balletto) si riverbera dunque la passione dei balli che accalorava i pietroburghesi in quegli anni.

Alla concezione registica di Mejerchòl'd si adattava magnificamente l'interprete di Dom Juan, Jurij Jur'ev, uno degli attori piú decorativi del teatro russo, gelido cesellatore di nobili gesti, sollécito delle appariscenze, della dizione sonante, delle pose da quadro. Benché provenisse da Mosca, dal Malyj, Jur'ev divenne un tipico attore di Pietroburgo: la sua arte concordava col túrgido splendore delle uniformi, con l'austerità da parata delle architetture[131]. Per il sussiego impeccabile, la filigrana dei movimenti e l'astratta compiutezza formale, sembrava riprendere all'Aleksandrinskij l'alto stile di Karatýgin, un interprete studiato e solenne che la storiografia del teatro suol presentare a contrasto col tumultuoso e incostante Močàlov (di Mosca)[132].

Piú che un dissoluto canzonatore di donne, piú che un dispensiere di erotiche insidie, il Dom Juan di Jurij

Jur′ev era un cavaliere galante, propenso a mutare le finte fiammate d'amore in riverenze e sorrisi e «dégagés» di minuetto. Pavesato di nastri, ciniglie, fiocchi, merletti, con una grande parrucca di riccioli d'oro, pareva – per dirla con Komissarževskij – «un Vestris che eseguisse saltelli e passetti non collegati all'azione»[133].

A ritmo di danza, nonostante la pinguèdine, recitò anche Konstantín Varlàmov nella parte di Sganarelle. Questo comico-buffo, chiamato familiarmente Zio Kostja, aveva sembianze sferiche: un ventre-pallone, la testa rotonda, il volto molliccio: femmíneo. Dalla sua complessione sprizzava una comicità elementare, senza fumismi, biologica, una festevolezza da baraccone. Varlàmov portava in scena la prominente figura, il suo eccesso idrico, senza mai combaciare coi personaggi, restando sempre, in qualsiasi travestimento, Zio Kostja: già al solo spuntare di dietro le quinte, l'enorme vela dei suoi calzoni, il suo àdipe suscitavano salve di risa.

E non soltanto per l'arguzia e la corpulenza, ma anche per la ghiottonería e l'appetito infrenabile, egli apparteneva alla famiglia dei panciuti buffoni, degli hanswurst, che vediamo ritratti su vecchie stampe folcloriche. Esistono filze di aneddoti sui traboccanti festini, a cui Varlàmov invitava il gran mondo di Pietroburgo, accogliendo con abbracci e vezzeggiativi gli sconosciuti, dando a tutti del tu, interessandosi con curiosità di donnetta ai pettegolezzi, alle ciarle[134].

Come accade spesso agli obesi, questo globo su gambe elefantesche, questo «Ercole bamboccio»[135] era agile e ballettava con grazia, la qual cosa si addisse allo spettacolo mejerchol′diano. Ma, ahimè, egli era anche famoso per la scarsa memoria: riluttante ad apprendere il testo, che avrebbe súbito dimenticato, confidava nei suggeritori. Quale fu il suo sgomento, quando seppe che Mejerchòl′d, allungando il proscenio, aveva deciso di rimuovere la cuffia del suggeritore, questo guscio di noce, in cui soleva cercare salvezza.

Né con suppliche né con rabbuffi il regista riuscí ad ottenere che Varlàmov imparasse la parte. E dovette ricorrere ad un espediente adeguato al manierismo dell'intero spettacolo. Al principio d'ogni atto, tenendo grossi in-folio sotto le ascelle, due suggeritori con verdi camiciole e parrucche incipriate andavano a mettersi dietro due paraventi vistosi, che i «negretti» in livrea avevan disposto ai lati del proscenio: e, aperte verdi tendine, bisbigliavano come dagli sportelli di arabescate lettighe. Ma tal soluzione provocò un altro svantaggio: per meglio udir l'imbeccata, Varlàmov non si scostava da quei paraventi: lontano dalle finestrine si sentiva perduto[136].

E tuttavia, nonostante battibecchi e contrasti, Mejerchòl′d trovò in questo comico un attore adattissimo alla sua partitura. Per la propensione a denudare il rovescio dei trucchi, a imbastire improvvisi e discorsi col pubblico, a prendersi giuoco del personaggio incarnato, Varlàmov corrispondeva in pieno ai suoi intenti. E perciò gli permise di sfoggiar senza limiti queste sue doti e di improvvisare a capriccio, celiando come i «nonni del carosello» dai balconcini dei baracconi.

Con una lanterna in mano, Sganarelle sgambetta lungo il proscenio sulle orme di Dom Juan, guarda in platea se per caso non vi siano suoi conoscenti. «Ah, Nikolàj Platònovič, – esclama d'un tratto, scorgendo un illustre avvocato, – che ve ne pare della nostra commedia? Non so se vi piaccia, ma io mi ci trovo a mio agio! Non dimenticate di venire a pranzo da me martedí. Verrete?» Aguzza gli occhi e, vedendo un amico accanto a una giovane donna, prorompe: «Ah, eccola dunque la vostra metà. La portate a teatro, senza degnarvi di presentarmela, ahi, ahi. È una vergogna, Ivàn Ivànovič, arrecare simili offese ad un vecchio». Poi, rivolgendosi al direttore che siede nel palco a lui riservato: «Mio caro, – gli dice, – domani alle dodici sarò da voi, per discutere delle nostre faccende… Non date a nessun altro la precedenza!»[137].

In Varlàmov, che aveva una folta esperienza di vaudevilles e di operette, rivivevano le tradizioni dei mimi di piazza, dei grandi pagliacci russi, d'un Živokíni, ad esempio, un attore del Malyj, che anche lui improvvisava liberamente, sgusciando dai contorni del personaggio, per scherzare col pubblico[138]. Cosí, in questo spettacolo, l'estetismo, il «grand siècle» si unirono in una curiosa miscela alle usanze dei guitti, alle burle dei baracconi.

13.

Ne *La devoción de la Cruz*, in *Dom Juan*, in *Orfeo ed Euridice* culmina dunque il «tradizionalismo», ossía la tendenza a ritessere gli stili del passato, reinventando per ogni lavoro l'atmosfera e le strutture teatrali del tempo in cui visse l'autore. Ora il barocco spagnuolo, ora l'età del Re Sole e, per *Orfeo ed Euridice*, l'antichità mitologica, cosí come appariva agli artisti del Settecento (il secolo di Gluck)[139].

Frutto d'una cultura raffinata ed esausta, il «tradizionalismo» è un ricúpero di vecchie forme, un tentativo di trasferire al presente i cànoni di altre epoche idealizzate. Il regista si giova degli artifizi del teatro di periodi remoti, non per esporre un arrogante bazar di congegni defunti o per ricostruire modelli da museo del costume, ma per immettere soffi di teatralità nelle scene inaridite dalla routine e dalla sciattezza parassítica del naturalismo. È strana comunque una siffatta avanguardia materiata di tradizione, un'avanguardia che vuole respingere la banalità riproduttiva dei procedimenti realistici, rivangando le spente (e talvolta muffite) consuetudini sceniche di ere lontane.

A guardar bene, non fu Mejerchòl'd l'iniziatore del «tradizionalismo», ma lo «Starinnyj teatr», l'Antico teatro, organizzato nel 1907 a Pietroburgo dal regista Nikolaj Evrèinov, assieme al censore drammatico Nikolaj Drizen e all'attrice Natal'ja Butkòvskaja. Questa impresa aspirava a risuscitare in sintesi stilizzatrici i criteri dello spettacolo nelle epoche di maggiore rigoglio teatrale, ossía a ripercorrere le aree cruciali della storia del teatro alla luce del manierismo imperante.

Lo «Starinnyj» riuscí ad imbastire soltanto due cicli: uno di «moralités» e di «miracles» del Medioevo francese (1907-908) ed uno di testi spagnuoli del Cinque-Seicento (1911-12). Un terzo ciclo sulla commedia dell'arte non fu attuato, ma forní lo spunto a una monografia di Konstantín Miklaševskij sul mestiere dei mimi italiani (1917). Con l'ausilio di scenografi estetizzanti (Benois, Dobužinskij, Rerich, Bilíbin, Ševašidze, Ščukò, ecc.), i registi di questi cicli (Evrèinov, Drizen, Butkòvskaja, Miklaševskij) si ingegnarono di ravvivare, non solo i moduli di recitazione e di messinscena delle età prescelte, ma anche l'ambiente in cui quei lavori venivano rappresentati[140]. Cosí, ad esempio, durante la recita d'un dramma liturgico sulla soglia d'una fittizia cattedrale, turbe di flagellanti invasati passavano per il palcoscenico, e il pubblico raccolto dinanzi alla chiesa prendeva parte all'azione con gridi e preghiere, irrompendo poi sul sagrato, appena Erode ordinava la strage degli innocenti.

Non è da escludere che la regía mejerchol'diana di *Sœur Béatrice* abbia influito sul ciclo medievale dello «Starinnyj» (almeno sul *Jeu de Robin et Marion*, atteggiato a commedia di bambole, con attrezzi-giocattolo e gesti meccanici) e quella de *La devoción de la Cruz* sul ciclo spagnuolo. A sentir Mejerchòl'd, gli attori di Evrèinov, nella smania di primitivismo, finivano col parodiare la recitazione flemmatica di *Sœur Béatrice*[141].

Molti elementi comunque accomunano le ricerche mejerchol'diane all'attività dell'«Antico teatro» nel campo degli spettacoli «tradizionalistici». Se Vsèvolod Emíl'evič, nel mettere in scena *Dom Juan*, volle riaccendere il clima dorato del regno di Luigi XIV, lo «Starinnyj» immaginò *El Gran Duque de Moscovia* di Lope come sfarzoso spettacolo nel parco reale del «Buen Retiro» al chiarore di fiaccole sorrette da negri in turbante, *El purgatorio de San Patricio* di Calderón come forbita rappresentazione nel teatro di corte di Filippo IV, *Marta la piadosa* di Tirso come giuoco di saltimbanchi nel cortile di una taverna spagnuola dell'epoca, con gente che interloquiva dai circostanti balconi.

Tutto questo era nell'aria del tempo. L'estetizzante «remake» di vetusti spettacoli può dirsi in fondo un aspetto di quel «sentimentalismo retrospettivo» che informava la cultura russa negli anni pre-rivoluzione. Si pensi ai pittori-scenografi di «Mir iskusstva» e dei gruppi affini (Sòmov, Sudèjkin, Bilíbin, Arapov, Bakst, Feofilaktov, Benois, Sapunòv, Dobužinskij) che, in quadri di sostanza teatrale, in quadri-pantomime, stilizzavano gli usi e gli arredi del Biedermeier, l'Oriente fiabesco, il mondo degli zanni italiani, i nidi di nobili russi del primo Ottocento, e soprattutto Versailles, coi suoi parchi simmetrici, i marmi, le fontane, le statue, i boschetti, gli specchi, i labirinti di siepi[142]. L'età del Re Sole ed il secolo di Watteau, delle «fêtes galantes», rimasero a lungo gli ideali della piú parte di questi pittori, essi amavano tratteggiare arlecchini, negretti, cavalieri in tricorno, languide dame in maschera e crinolina, arabeschi di luminarie tra il verde con una «Liniensprache» arieggiante i disegni di Beardsley e il rococo dello Jugendstil monacense.

La cultura russa sull'orlo dello sfacelo si affanna a cercare somiglianze ed appigli nell'antiquaria, nelle ere piú lambiccate, vuol vivere di cimeli, laccare il passato, perdere il filo del presente. Siffatti «ingredienti» retrospettivi (boschetti, parrucche, clavicembali, maschere, putti, fauni, gobelins) si ritrovano nelle liriche di Ellis, Belyj, Kuzmín, Gumilëv; nei Balletti Djàgilev; nei numeri del cabaret «Letučaja Myš'» (Il Pipistrello); persino nelle dolciastre romanze, *Kartinki* XVIII *veka* (Quadretti del Settecento), che l'attore Vladímir Maksímov cantava nei varietà[143].

Chi voglia capire a fondo il teatro di quest'epoca, deve soprattutto osservare i dipinti di Sergèj Sudèjkin, dipinti che sono sempre favole sceniche, miniature di immaginari spettacoli[144]. Vi incontrerà «pierrots» ed

arlecchini modellati su quelli delle poesie di Verlaine, pastorelle, cupídi scherzanti, ballerine-biscuit (come scese dal coperchio di vecchie scatole musicali), mercantesse fatticce e vermiglie, figurette di Sassonia in pose di danza, damine svenevoli del Biedermeier, bambole anderseniane con piccole brache «en dentelle de Hollande», – alle corte una galleria di soprammobili.

Con stucchevole raffinatezza Sudèjkin trasforma ogni tema in un idillio retrospettivo, in un'artificiosa pastorale d'altri tempi. In questa giostra allegorica, in questa scenería da balletto le creature diventano nínnoli di porcellana, marionette contigue ai personaggi di Maeterlinck. Le vuote funàmbole e pastorelle di Sudèjkin sono della stessa progenie dei «negretti» mejerchol'diani; i suoi dinoccolati fantocci eseguono «pliés» e «relevés», come gli interpreti del *Dom Juan*.

Tutte le parvenze del «tradizionalismo» hanno dunque natura giocattolesca («igrúšečnost'»), stoppositá di pupazzi («kúkol'nost'»): linfa di mirtillo. E che importa se fuori la Russia batte i denti e precipita verso l'abisso. Gli artisti coltivano con indifferenza un loro limbo di stilizzazioni teatrali. Presi nel vischio del manierismo, essi annaspano, come api dentro un baràttolo, fra le lustre e gli inganni di epoche favoleggiate, di splendidezze illusorie, che vorrebbero assumere a esempio. Li atterrisce la brutalità del presente. Ma come sa essere assente, inutile, bamboleggiante talvolta la non-verità del teatro.

14.

Nell'estate 1912, sul «Kursaal» di Terioki, un luogo di villeggiatura nei pressi di Pietroburgo, sventolava un vessillo dipinto da Sapunòv: in campo violàceo la tragica smorfia d'un bianco Pierrot. Vi si svolgeva, sotto la guida del Dottor Dapertutto, una serie di recite dell'«Associazione di attori, pittori, scrittori e musicisti», costituita da Aleksàndr Mgebrov e da Borís Prònin, già direttore della Casa degli Intermezzi[145].

Come tutte le imprese del Dottor Dapertutto, anche quella stagione fu concepita nel segno di Blok. Non a caso Vachtàngov, che vi era stato invitato, la denòmina in una sua lettera «teatro di Blok»[146]. Non a caso, fra le interpreti, figurava anche Ljubòv' Dmítrievna, la moglie del poeta. E il poeta si recò spesso, quell'estate[147], nella grande dacia odorosa sulle rive del mare, dove gli attori abitavano insieme, come in un falansterio[148].

Il repertorio di Terioki riflette le predilezioni di Mejerchòl'd, il suo debole per il teatro spagnuolo e i canovacci italiani. Debuttarono il 3 giugno col bozzetto comico di Cervantes *Los habladores*, la pantomima *Vljublënnye* (Gli innamorati), su motivi di quadri di Hermen Anglada e su musiche di Debussy, e un'arlecchinata di Vladímir Nikolàevič Solov'ëv, *Arlekin-chodàtaj svadeb* (Arlecchino paraninfo), che Mejerchòl'd aveva diretto per la prima volta l'8 novembre 1911 al Circolo dei nobili di Pietroburgo in una serata dal tema «l'antichità rianimata» («starinà oživlënnaja»)[149].

Bisogna dire qualcosa di questo Solov'ëv, che fu molto vicino al regista in quegli anni (e a Terioki mise in scena due «entremeses» di Cervantes: *El viejo celoso* e *La cueva de Salamanca*). Si faceva chiamare Vol'mar Luscinius («solovèj» = usignuolo), ed era un campione fanatico del «tradizionalismo», un bislacco entusiasta di atellane, di antichi spettacoli russi (come, ad esempio, l'«Azione della Fornace»), di drammi spagnuoli, e soprattutto di maschere. «Dovunque si trovasse, attaccava a parlare dei personaggi della commedia dell'arte – di Pantalone, Pierrot, Colombina, e frattanto i suoi grigi occhi di bimbo guardavano folli ed estàtici»[150].

Inventario di trucchi, di celie, di «scherzi propri al teatro», l'arlecchinata di Solov'ëv, che Mejerchòl'd riprese piú volte in diverse varianti, ricalcava gli scenari dei comici italiani. Spade di legno che troncano nasi di carta, nasi che appaiono di dietro le quinte, travestimenti da maghi con barbe posticce e cappelli a cono, fughe di mimi col partner sul dorso, capriole e colpi di spàtola, ruzzoloni, baruffe, strabalzi, pedate, e alla fine corteo con ammicchi al pubblico[151]: ecco l'ordíto incalzante di questa buffonata retrospettiva, di questo florilegio di lazzi, che Mejerchòl'd accompagnava con musiche di Haydn e di Araja.

Siffatte «malizie» d'altronde perdurano ancora fra i commedianti moderni: basta pensare allo spettacolo *Cesta* (Il viaggio, 1963) del mimo praghese Ladislav Fialka, che risuscita gli stratagemmi e le burle della commedia a soggetto. Sullo sfondo di due paraventi sgorbiati a vistosi colori le maschere di Solov'ëv (Pantalone, Silvio, Arlecchino, Smeraldina, Aurelia, il Dottore) inscrivevano nel tessuto musicale un tratteggio preciso di mosse cesellate e simmetriche, variando con improvvisi le «astuzie» tradizionali prescritte dal canovaccio. Nella redazione rappresentata a Terioki, si noti, Arlecchino *era vestito di nero*.

[Death by water] – A Terioki vivevano nell'incantesimo d'un mondo illusorio, costruito sui prodigi di Hoffmann e le prodezze degli istrioni italiani. Risolsero di apparecchiare per San Pietro e Paolo, il 29 giugno, un'«Allegra notte in riva al golfo Finnico», ovvero uno di quei carnevali sgargianti che nelle brevissime e scialbe estati del Nord deflagrano come baleni di demonía e di demenza.

Sapunòv immaginò una distesa di baracconi, fra i quali doveva sciamare una folla di ubriache sembianze grottesche, creature blokiane e «mostacci di grulli». Personaggio precipuo sarebbe stato un ciarlatano, un rivenditore di pillole contro l'amore infelice, una sorta di Celionati dal cappello di astròlogo, sparso di serpi e di stelle. Una ambigua «fanciulla dalla treccia di carta» (analoga alla Colombina di *Balagànčik*, che ha pure la treccia: «kosà», ma «kosà» vuol dire anche «falce») gli si approssima di soppiatto, e il dulcamara si affloscia nella polvere. Al suo posto, dalla sua stessa guarnacca vien fuori un omuncolo, che ricomincia la vendita delle miracolose pastiglie.

Sapunòv voleva che la mascherata si articolasse in un séguito di parecchi episodi, riaccendendosi in punti diversi, come una successione di «lampi». Cosí, ad esempio, dinanzi ad un baraccone, un affisso annunzia la recita de *La forza dell'amore e dell'odio*, «autentico dramma spagnuolo» (in realtà il titolo è quello di un'opera di Francesco Araja, il cui libretto fu tradotto in russo da Trediakovskij): la gente accorre, ma, quando, dopo lunghissima attesa, viene alzato il sipario, appare un altro sipario, sul quale è dipinto un orrendo «mostaccio di grullo» e si legge: «Voi che esigete l'esecuzione d'un testo spagnuolo non siete ancora capaci di intenderlo. Per il denaro pagato alla cassa potrete *gratuitamente* vedere la vostra effigie»[152]. In questo svago da Tibidabo il sipario doveva dunque mutarsi in uno specchio deformante che, spaurendo gli spettatori profani, accrescesse l'arcanità del teatro, cappella dorata del «tradizionalismo».

Nei giorni in cui si allestiva la mascherata, il 15 notte, Sapunòv prese parte a una gita nel golfo Finnico, col poeta Kuzmín ed alcune ragazze. La barca si capovolse. Gli altri, aggrappati alla chiglia, riuscirono a mettersi in salvo, ma Sapunòv, cui poco prima una zingara aveva predetto la morte per acqua, annegò, aveva solo trentadue anni[153].

La «fanciulla dalla treccia di carta» era uscita dalla finzione, per dissolvere il «mago». Cosí, sullo sfondo d'una «quinta insopportabilmente azzurra» (come scrisse Kuzmín in una lirica dedicata alla memoria di Sapunòv)[154], la quinta del mare, – un divertimento di maschere travalicò in una lugubre farsa, in un allibito cordoglio, svelando la macchinería tenebrosa del fato. Le onde rigettarono il corpo di Sapunòv due settimane piú tardi su una lingua di sabbia dinanzi a Kronštadt.

Strampalato, lunatico, incline alle pose di «dandy», questo pittore passava da accessi di lavoro febbrile a ubriacature senza risveglio in taverne di infimo ordine, cercando conforto ai propri squilibri nell'amicizia di Blok[155]. La sua pittura era un teatro di automi, di perfidi ceffi, di bambole dalle meluzze vermiglie[156]. A differenza però di quelle iridacee, leziose di Sergèj Sudèjkin, le sue maschere avevano, come s'è detto, un torpore maligno, una turgida grinta orientale, il sorriso polivalente di immagini asiatiche. In quei coboldi colpiva, per usare parole di Kafka, «un certo irrequieto lampeggiare dei loro occhietti a mandorla».

Il blokismo, l'ironia, la tendenza a produrre defigurazioni grottesche, a mutare i personaggi in «mostacci di grulli», a fare del mondo una fiera di deliranti pagliacci, una fantasia alla Callot, dilatandone la duplicità fantomatica: tutto ciò ravvicina i «capricci» di Sapunòv alle «diavolerie» del Dottor Dapertutto. Il regista si rammentò di questo pittore, ancora dopo la rivoluzione, nel modellare, in *Mandat* di Erdman, tronfie «cere» di relitti borghesi. Ed è strano sorprendere reminiscenze di Sapunòv nella letteratura dei primordi sovietici: i filistei burbanzosi e protervi di Zabolockij sono in fondo anch'essi «mostacci di grulli».

La morte di Sapunòv posò un velo d'amarezza sui successivi spettacoli di quella stagione, e in specie su *Delitto e delitto* di Strindberg, rappresentato il 14 luglio con regía di Mejerchòl'd e scene di Jurij Bondi. In apertura, il poeta Vladímir Pjast, seduto a un tavolo nero, sotto un ritratto di Strindberg incorniciato di nero crespo (il proscenio verdeggiava di fitte felci), pronunziò a bassa voce il necrologio del drammaturgo scomparso due mesi prima.

Luttuoso spettacolo, immerso in un clima cimmerio[157]. La boccadopera era avvolta di drappi ferali. Gli attori si rannicchiavano al fondo del palcoscenico contro scene a veli (che consentirono effetti di trasparenza), avanzando sul largo e deserto proscenio in penombra soltanto per sillabare qualche battuta di soliloquio. Il regista ripristinò alcuni espedienti del tempo della Komissaržèvskaja: le attitudini statiche, la stanco-lenta dizione, i guizzi di ombre, le inquadrature pittoriche, e soprattutto la simbología dei colori.

Un assiduo dissidio di giallo e nero solcava l'intero spettacolo. Chiazze gialle (riverberi, guanti, crisantemi, accessori) adombravano l'infedeltà ed il rimorso del protagonista; il nero significava la tetra asprezza del fato, che punisce Maurice per il suo errore, uccidendogli la piccola figlia. Molte scene furono ideate come incisioni in bicromía: là dove, ad esempio, Henriette e Maurice seggono su una panchina, pentiti, al Jardin du Luxembourg, una nera giapponeseria di sottili intrecci di rami si stagliava contro il giallissimo cielo.

Secondo Mgebrov, il Dottor Dapertutto vagheggiò quell'estate di rappresentare *La devoción de la Cruz* di notte, alla luce di torce, nel parco d'una dacia vicino Terioki, tra alberi da frutto e cespugli di rose e di serenelle[158]. Il lavoro di Calderón venne invece recitato al Kursaal, alla fine della stagione. Se al Teatro-torre Mejerchòl'd ne aveva dato una variante registica impennacchiata e fastosa, ora (con lo scenografo Bondi) deliberò di impostarlo su toni ascetici.

Al giallo-nero del dramma di Strindberg sostituí un equilibrio di azzurro e bianco, un soave impasto, che voleva esprimere la purità della fede. Piantò sul palcoscenico una bianca trabacca, sul cui fondo di tela, tagliato a strette strisce verticali per l'ingresso degli attori, campeggiava una fila di azzurre croci digradanti verso il centro. La volta a triangolo di questo padiglione, fortilizio e frontiera dell'orbe cattolico, era cosparsa di stelle. Ai lati baluginavano altissime lanterne bianche di carta opaca. Solo nella «jornada segunda», per gli episodi davanti al convento e nella cella di Julia, i servi di scena («òtroki»: adolescenti fra il paggio e il novizio, vestiti di *nero*), al suono d'una campana, portavano tramezzi di bianco percalle a tre battenti, sui quali con azzurro tratteggio era profilata una schiera di santi[159].

Come già al Teatro-torre, Mejerchòl'd mise a nudo i congegni della finzione, soprattutto nel giuoco del villano Gil, il «gracioso». In armonía col testo di Calderón, che è un'ossessiva iterazione di croci, profuse nello spettacolo innumeri simulacri di questo simbolo. La croce, che nelle tele d'un Malèvič diverrà componente di costellazioni geometriche, per Mejerchòl'd è un attrezzo del «tradizionalismo», non diversa sul piano teatrale dai nasi di cartone e dalle spade di legno delle arlecchinate.

15.

In quegli anni Mejerchòl'd ricercava i modelli del proprio universo teatrale nei funàmboli, nei «paradistes», nel rozzo mestiere dei guitti giròvaghi. Abbiamo già visto come Varlàmov, coi suoi lèpidi vezzi da «cabotin», la sua pasta idropica, il suo spessore animale, calzasse agli intenti di questa regía. Rivalutando le «trappole» dei baracconi e i sortilegi dei canovacci improvvisi, il Dottor Dapertutto e i suoi accòliti anelavano di dar vita a un teatro in cui, piú che il testo, valesse la mimica, il virtuosismo acrobatico dei commedianti.

La tecnica nuda dei ruvidi «brûleurs de planches», degli istrioni che restano ai margini del personaggio, era l'unica acconcia ad esprimere quella doppiezza grottesca e ammiccante, che Mejerchòl'd riteneva ora sostanza della recitazione. In un saggio sull'arte dei baracconi, vergato a Terioki, egli insiste infatti sulla necessità che l'interprete evada continuamente dalla figura incarnata, sbalestrando a ogni passo lo spettatore da un piano semantico appena intravisto in un altro inatteso, da un accadimento effettuale nel suo rovescio metafisico, perché lo spettatore non dimentichi nemmeno un istante che la recita è solo finzione e giuoco.

Baraccone, grottesco, maschera: talismani dell'epoca. L'epoca brulica di maschere, da quella di neve di Blok al dòmino rosso di Belyj, dagli arlecchini anacreontici di Sudèjkin e Sòmov al costume pierrotico del cantante Vertinskij[160]. L'intellighenzia russa rifonde la commedia dell'arte nel crogiuolo magico di Hoffmann. La Venezia settecentesca traluce dalle pieghe del tempo come un plesso di maschere, un balenío di mantelli e baútte. Il Dottor Dapertutto è persuaso che le fiabe di Gozzi precorrano le opere di Hoffmann e di Maeterlinck[161], e i suoi fedeli (come gli adepti di un'arcadia dèdita al culto del teatro di maschere) prendono nomi che echeggiano il mondo dei commedianti dell'arte filtrato attraverso le invenzioni hoffmanniane: Solov'ëv si ribattezza Luscinius, il pittore Kul'bin presceglie l'appellativo di Culminanti, Mgebrov si muta in Anselmi (ricollegandosi forse ad Anselmus, lo studente di *Der goldne Topf*).

Mejerchòl'd accende per primo sulla scena russa quel fervore per la commedia a soggetto, che in séguito sollecitò le esperienze di Radlov, Vachtàngov, Mčedelov, del Teatro Semperante, – ed è lui a suscitare quella passione per le ambivalenze fantastiche, la «jonglerie» diavolesca, le mascherate di Hoffmann, che ispirerà rutilanti spettacoli a Taírov. Mescolate ora insieme la commedia dell'arte, gli abracadabra hoffmanniani, i drammi spagnuoli del «siglo de oro», il teatro orientale, e, come nel numero di un illusionista, sorgerà innanzi a voi lo Studio, che Mejerchòl'd inaugurò a Pietroburgo nel settembre del '13.

Propugnàcolo di «tradizionalismo», lo Studio (via Tròickaja n. 13, e dall'autunno '14: via Borodínskaja n. 6) durò quattro stagioni: sino alla primavera del '17. Mejerchòl'd vi insegnava «tecnica del movimento scenico», il compositore Gnèsin «dizione musicale nel dramma», e Vladímir Solov'ëv «commedia dell'arte», dottrina di travestimenti, prodigi, capitomboli, lazzi, piroette, attingendo nozioni ed esempi alla sua arlecchinata, agli scenari dei comici, agli intermezzi di Cervantes e di Lope de Rueda, al Marivaux di *Arlequin poli par l'amour*, al «divertissement» *Ljubov' k trem apel'sinam* (L'amore delle tre melarance), paràfrasi «riflessiva» dell'omònima fiaba di Gozzi, da lui composto con Mejerchòl'd e K. Vogak.

Pernio e motivo vettore di questa scuola-officina fu la pantomima, còstola primigenia del teatro. Gli allievi, addestrati ginnicamente, dovevano avere prontezza acrobatica, ritmo scattante e gioioso, la flessibilità della fiamma. Mejerchòl'd li ammaestrava a innestarsi nella sostanza della musica-guida, a commisurare la dialettica dei movimenti alle dimensioni del palco, a porre il corpo con armonía nello spazio assegnato, secondo le leggi di Guglielmo Ebreo. Siamo lontani dagli abulici automi del teatro statuario, eppure in talune frange dello Studio, come la puntigliosa topo-analisi dell'area agibile e la cura rivolta ai contrappesi geometrici di pari e díspari in scena, sembra di cogliere un'eco, un residuo del plumbeo determinismo che presiedeva alla vita dello spettacolo «convenzionale» nei giorni della Komissaržèvskaja.

Il Dottor Dapertutto sognava che l'attore educato allo Studio agguagliasse, per la perizia e per l'algebra dei movimenti, gli interpreti del teatro Kabuki. Comprimendo in scorci espressivi la prolissità del reale, spogliando la recitazione di tutto il superfluo, egli voleva istituire una serie immutabile di gesti sintetici, come nell'arte Kabuki, dove ogni gesto è prefisso da una tradizione di secoli. Cosí nel suo attore gli impulsi estemporanei ed i lazzi della commedia italiana si sarebbero fatti equilibrio con un rituale danzante di mosse e posture prestabilite per sempre, sulle orme di quello stile orientale.

La parola, allo Studio di via Borodínskaja, rimase timidamente nell'ombra. L'essenza cinetica del teatro fu liberata, per dirla con una frase di Artaud, dalla dittatura esclusiva della parola[162]. Con musica di pianoforte gli allievi eseguivano miniature mimiche, poemetti gestuali, simili per il contenuto e il lirismo alle pagine dei simbolisti. Mgebrov ricorda una pantomima ornitologica, in cui due cacciatori uccidevano un favoloso uccello delle isole, estraneo a tutti e perciò condannato a perire, – una sorta di «morte del cigno»: «Quali mai variazioni non escogitò Mejerchòl'd su questo motivo! Innumere volte per parecchi giorni provammo a scavalcarci d'un balzo l'un l'altro, a tendere immaginari archi e a scagliare con aria severa una pioggia di frecce, al suono d'una lontana melodía molto spettrale, contro colei che incarnava il palpitante volatile»[163].

Non di rado le pantomime abbreviavano fiabe, racconti hoffmanniani, drammi di Shakespeare. Quando Marinetti, all'inizio del 1914, visitò lo Studio, gli allievi rappresentarono un compendio mimico delle vicende di Antonio e Cleopatra, improvvisando quindi su sua proposta un estratto dell'*Otello* in tre minuti[164]. Ci si domanda se questi bozzetti mimati, che potremmo chiamare «stenogrammi visuali», come Ejzenštejn definí i propri disegni[165], non abbiano influito sulla concezione del teatro sintetico di Marinetti.

Specchiandosi sull'esempio del Kabuki, i cui attori manovrano variopinte panoplie, Mejerchòl'd diede intenso risalto in quei mimodrammi agli oggetti e alla flessuosità delle mani. Gli allievi dovevano abituarsi a sentire il fàscino tattile degli attrezzi, che diventano, come piú tardi dirà, «prolungamento della mano»[166], a trarre effetti inebrianti dal giuoco con fiori e fogli di carta, ritagli di tulle, cerchietti, brandelli di seta e, con scaltrezze da ciarlatani di Hoffmann, a cambiarli in amuleti e pentàcoli[167].

A significare le tendenze dello Studio basta il programma dello spettacolo che vi fu recitato il 9 febbraio 1915. Oltre all'intermezzo di Cervantes *La cueva de Salamanca*, esso includeva una lunga sequela di stilizzazioni retrospettive, di «porcellane» mimiche, ideate da Luscinius e dal Dottor Dapertutto: una pantomima arieggiante le «càbale» dei giocolieri di piazza a Venezia nel XVIII secolo; una scenetta nel gusto dei settecenteschi romanzi sentimentali; l'adattamento d'un tardo scenario italiano: *Le due Smeraldine*; un canovaccio mimico desunto da due episodi dell'*Amleto* (la recita a corte e la follia di Ofelia); una pantomima nello stile dell'«arlequinade» parigina della metà del secolo scorso; una «clownade» da circo; un «etjud» («étude») alla maniera galante del pittore Lancret; un frammento di commedia «chinese», esemplata sulla *Turandot* gozziana; uno «sketch» contesto di «scherzi propri al teatro»[168].

Il proscenio, staccato dal corpo del palcoscenico e coperto da un semicerchio di panno turchino, era posto a livello del pubblico. Un pianista accompagnava la recita con improvvisi e con pezzi di Mozart e Rameau. Seduto accanto al pianoforte, Mejerchòl'd dava il segnale d'inizio di ogni numero, picchiando con martellini

su due campanelle sospese. I «commedianti dello Studio» indossavano tutti un'identica tuta: lilla-cupo le donne, con cintura crèmisi e fascia al braccio; e gli uomini: crèmisi-scuro, con iridescenze azzurrognole e lilla, e cintura arancione.

Allo Studio di via Borodínskaja il regista, prevenendo i concetti di Artaud, promuove dunque un teatro di azioni fisiche, di gioie muscolari, fondato sul linguaggio del gesto anziché sul dialogo, un teatro che aspira a raddensare la mimica in un alfabeto di segni costanti, di forme-tipo, di mosse codificate. Molto di ciò che fu fatto in questo laboratorio preannunzia i conseguimenti di Mejerchòl'd nel periodo sovietico. Scoprendo la necessità di allenare atleticamente l'attore, ravvicinato ai funàmboli, egli gettò il seme d'un metodo che si chiamerà Biomeccanica. E le tute dei «commedianti dello Studio», sebbene ancora contrassegnate dalla simbología dei colori (il lilla di Blok e di Vrúbel'!), preludono a quelle che indosseranno altri suoi allievi nell'epoca costruttivistica.

Benché tengano anch'esse del «tradizionalismo», le invenzioni mimiche di Mejerchòl'd sopravanzano il proprio tempo, e ci sembra di ritrovarle ancor oggi – attraverso i filtri di Chaplin e di Marceau – nelle esperienze dei giovani mimi slavi, ad esempio nelle «etudy» del boemo Fialka: in quelle, poniamo, in cui finge di stringere fra le dita una svolazzante farfalla o di sonare un immaginario pianoforte, impigliandosi con le mani nel vischio della tastiera. Industria e fantastichería delle mani! Mejerchòl'd aveva intuito già allora la vitalità delle trame gestuali nel nuovo teatro, le moderne attitudini della pantomima, questo sprizzare di mani-sparviere sul viso del mondo, di mani-colombe che allungano come un miracolo piccoli fiori di carta, questo mulino di mani che hanno occhi, ciglia…

16.

Nel gennaio 1914 lo Studio di via Borodínskaja cominciò a pubblicare una rivista dal titolo «Ljubòv' k trem apel'sinam» (L'amore delle tre melarance), che visse fino al 1916 (nove numeri in tutto). Sui suoi fascicoli, permeati del solito sincretismo «tradizionalistico», apparvero saggi sul Gozzi, sui comici dell'arte, sulle maschere, su Hoffmann, sul teatro spagnuolo, canovacci di antiche raccolte e fiabe gozziane, e nuovi scenari modellati su quelli della commedia improvvisa. Blok ne dirigeva la rubríca poetica.

Lasciando Mosca nel 1918, Prokòf'ev, come lui stesso racconta nell'autobiografia, prese con sé il primo numero della «rivista del Dottor Dapertutto», sul quale era stampato l'omònimo «divertissement» di Vogak-Solov'ëv-Mejerchòl'd, che gli servì di traccia per il libretto della sua opera gozziana[169]. Qualche anno dopo dichiarò di dovere a Mejerchòl'd l'idea de *L'amore delle tre melarance:* «fu lui a raccomandarmene il soggetto»[170].

Nell'aprile del 1914 la redazione della rivista, assieme ai «commedianti dello Studio», allestí nell'anfiteatro dell'Istituto Tenišev a Pietroburgo alcune recite de *La Sconosciuta* e di *Balagànčik*. I seguaci del Dottor Dapertutto serbavano immutabile fede nei valori di Blok, sebbene il poeta, con la sua immaginazione eternamente ferita, con la sua smisurata ombrosità, in segreto esitasse fra i due vertici opposti del teatro, Mejerchòl'd e Stanislavskij, fra il «veleno del modernismo»[171] e le tessiture psicologiche. Nel suo diario lampeggiano sprazzi di insofferenza:

«Odio per gli acmeisti, sfiducia verso Mejerchòl'd, sospetto nei riguardi di Kul'bin… Bisogna scegliere dunque tra la Komissaržèvskaja e Mejerchòl'd?…» (12 gennaio 1913)[172].

«Mi addolora di nuovo tutto ciò che concerne la *Mejerchol'dia*, mi piacciono infrenabilmente il «sano realismo», Stanislavskij ed il Dramma musicale. Tutto ciò che ricevo dal teatro, lo ricevo *di là*, mentre nella Mejerchol'dia mi arrabatto e avvizzisco. Perché mi vogliono bene? Per il passato e il presente, temo: non per il futuro, non per quello che voglio» (21 febbraio 1914)[173].

Rivangando i tortuosi rapporti e i dissapori con Blok, l'infída mutevolezza dell'atteggiamento del poeta, questa trama di simpatia delirante e di gelo, di calda stima e di maligne frecciate, Mejerchòl'd affermerà con la malinconia dei ricordi: «… criticandomi, Blok si batteva coi dèmoni che gli stavano dentro. C'era molto in comune fra noi, e i propri difetti non sono mai cosí ripugnanti come quando li si ravvisa in un altro. Tutto ciò per cui Blok a volte mi biasimava era in lui stesso, sebbene desiderasse affrancarsene…»[174].

Le recite all'Istituto Tenišev, come quelle a Terioki, fluirono in una magica endòsmosi di poesia e giovinezza. Già le prove parevano svolgersi in una contrada stregata, con quelle fantàsime hoffmanniane dello scenografo Bondi, gobbo e nano, e del Dottor Dapertutto, spilungone dal lungo naso[175]. Tra parèntesi:

un naso degno di Sterne («Slawkenbergii Fabella»). Dirà poi Jurij Oleša: «Che naso. Che strano naso. Un rotondo grande osso nasale. La nasutezza ha carattere eroico. Ricorre sovente nelle favole, nelle finzioni»[176].

Nella sala Tenišev, adorna come un baraccone di versicolori lanterne di carta e di mica, Mejerchòl'd sciorinò una parata di trucchi e malizie teatrali. Le battute dei drammi di Blok servirono, è chiaro, soltanto da eccipiente alle droghe del Gran Ciarlatano, eppure le sue soluzioni smaglianti resero a meraviglia il lunatico verticalismo della creazione blokiana, e piú esattamente la fase in cui l'iniziale volontà di altitudini mistiche si trasforma, come per un afflusso di vertigini, in una lugubre precipitosa arlecchinesca caduta.

Ancora una volta piloti dello spettacolo furono i servi di scena, burlesco incrocio di «kurombo» e di zanni. Indugiamo un momento sulla *Sconosciuta*[177]. Gli zanni: ora portavano a ritmo i tavoli, il banco, gli sgabelli della taverna, ora facevano da suggeritori, ora montavano a vista un ponte di legno (spingendolo in due metà dai due lati), ora, allineati in ginocchio, reggendo candele, supplivano all'inesistente ribalta. Il ripido, fragile ponte della «seconda visione», simile, a detta di Mgebrov, ai gracili ponti caucasici sospesi senza spallette su selvaggi torrenti[178], fu nell'arte di Mejerchòl'd il primo esempio di impalcatura strumentale, quasi presagio dei «viadotti» asemantici del costruttivismo[179].

Le scene erano significate da teli di vario colore, che gli zanni tenevano tesi su pertiche di bambú. Per indicare, nella «seconda visione», un cielo stellato, essi alzavano su esili càlami un azzurro velo di tulle, cosparso di stelle d'oro. Nel riflesso di azzurri barbagli, le stelle incollate sul velo ondeggiante sembravano tremolare. Alle siluette notturne sul ponte gli zanni gettavano addosso scialli di bianca tarlatana, per fingere falde di neve. Nell'attimo in cui dalla volta del cielo si stacca una stella, che assume poi le sembianze della Sconosciuta, il regista spegneva in sala le luci, e gli zanni inalberavano sino al soffitto-zènit su un lungo bambú una lingua di fiamma, un bengala, descrivendo nel buio girandole simili a ellissi di comete. E cosí, nella «terza visione», là dove la Sconosciuta svanisce dal salotto mondano, un servo di scena adergeva su un alto bastone un'azzurra stella. Quei teli ondosi, suggerendo l'idea dei vascelli cui il poeta fa spesso allusione, i fuochi traccianti, il vacillío di quegli astri fittizi esprimevano la labilità, il fluttuamento, la gelida ebbrezza dell'universo blokiano.

> Il protòtipo di tutto questo è nelle risorse dei teatri orientali. Si pensi di nuovo allo stile Kabuki, in cui bastano drappi di bianco cotone sul dorso dei personaggi e bianchi foglietti che fiocchino da un paniere sospeso a riassumere il cader della neve, e lunghi nastri di carta d'argento a simulare gli spruzzi d'una cascata. È chiaro allora donde venissero, e per quale tràmite, gli espedienti allusivi, le sigle sceniche, di cui Ochlopkov fece largo uso, nel Trenta, nella commedia di Pogodin *Gli aristocratici*. Per accennare la tempesta di neve, ad esempio, in questo «spettacolo-carnevale» una ridda di zanni-«kurombo», in azzurra tuta e con maschere azzurre, scagliava sulle piattaforme d'azione e sul pubblico pugni di coriàndoli bianchi[180]. Già nel '14 dunque Mejerchòl'd, con la sua incoercibile volontà di metafore, delinea un tipo di attore che avrà sviluppo nell'arte di Ochlopkov[181]: l'attore-attrezzo, l'attore-scena, l'attore che sopperisce persino alle meteore teatrali: muto rapsodo di cieli effigiati su trepidanti teloni, dispensiere di neve, lampionaio di stelle. Gli zanni che incarnano oggetti, che si convertono in trovarobato, in frammenti di scenografia: anche queste contaminazioni hanno radici orientali. Se ne incontrano esempi nel teatro dei «beriki» georgiani («berikaoba»), dei «kyzykči» uzbeki, dei «mascharabozy» taglici, i quali spesso adombravano, nelle loro scenette folcloriche, alberi, forni, montagne, arcolai, cèspiti d'erba, addirittura edifizi[182].

Nei due lavori blokiani Mejerchòl'd non lesinò deformazioni grottesche. Nella taverna gli ubriachi sfoggiavano nasi sgargianti di cartapesta, e le donne tondini vermigli sopra le guance, come bambole di Vjatka. Uno degli avventori ostentava una verde parrucca, la parrucca di un altro era a strisce scarlatte e gialle. Nella «seconda visione» la Sconosciuta aveva raggiere di ciglia dipinte sulle òrbite, come una pupàttola in una vignetta infantile; l'Astrologo un naso fiammante e un'azzurra marsina; l'Azzurro un enorme mantello azzurro, che un servo di scena continuamente gli raccomodava.

Se la recita de *La Sconosciuta* si risolse in un festival di nasi posticci e parrucche vistose, in una rassegna di «hollow men», lustri di sguaiati belletti, quella di *Balagànčik* fu, secondo Mgebrov, «cartone trasfigurato, profluvio di cartone, di anèliti fiabescamente cartonacei»[183]: afosa accumulazione di maschere. Nell'intervallo fra i due lavori una schiera di finti cinesi eseguiva esercizi di giocolería, mentre gli attori

gettavano al pubblico, non rose nere di Blok, ma melarance di Gozzi.

Venise pour le bal s'habille.

De paillettes tout étoilé,

scintille, fourmille et babille

le carnaval bariolé.

THÉOPHILE GAUTIER.

Nel racconto hoffmanniano *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* il Dottor Dapertutto si presenta ad Erasmus «in seinem scharlachroten Rocke mit den blitzenden Stahlknöpfen». Bisognava trovare una simile assisa anche per il regista. Ed ecco Sudèjkin disegnò uno squillante costume da far invidia a Cagliostro, un costume composto d'un tabarro turchino, una camiciola di raso rosa con bottoni d'argento, un tricorno laccato con piume, una maschera a becco di gufo. Il Dottor Dapertutto avrebbe dovuto indossare siffatti indumenti per accogliere il pubblico nel cabaret «Privàl komediantov» (La tappa dei commedianti)[184].

Questo microteatro fu aperto da Borís Prònin nel 1916, in un sotterraneo del Campo di Marte, in sostituzione della Casa degli Intermezzi e di un altro celebre cabaret, «Brodjàčaja sobàka» (Il cane randagio). Al «Privàl», nell'aprile dello stesso anno, Mejerchòl'd produsse una nuova variante registica di *Šarf Kolombiny*, ricca di accorgimenti da Châtelet ed imperniata sulla figura clorotica di Pierrot, un Pierrot concepito secondo la formula del «succo di mirtillo»[185].

L'abbellimento dell'umida grotta venne affidato ai pittori Aleksàndr Jàkovlev, Borís Grigor'ev e Sudèjkin. Quest'ultimo approntò la lugubre «Sala di Gozzi e Hoffmann», una specie di tenebroso santuario del «tradizionalismo», addobbandone di candelabri, specchiere, fiori finti le nere pareti spruzzate di stucchi d'oro e ponendovi, in cupe nicchie, pannelli raffiguranti tra l'altro il conte Gozzi (in parrucca e tricorno) e le maschere della commedia a soggetto, arieggiate nello spirito di Hoffmann.

Tutto l'arredo di questo spazio notturno voleva rievocare l'obliata venustà della vecchia Venezia. I simbolisti russi associavano infatti la fantasmagoría del carnevale veneziano a baleni e perfidie di specchi, a sentori di morte, di acque palustri, di fiori putridi. Nella topografía onirica dei versi blokiani, ad esempio, Venezia diventa funereo riverbero d'una spettrale Pietroburgo[186]. Le reliquie, le maschere settecentesche, lo stesso ricordo nebbioso della città lagunare si addicevano in pieno alla liturgía delle cripte che si officiava in quei tempi nei cabarets della nordica capitale, anch'essa solcata da meandri di gore e canali.

In alcune delle figure dipinte da Sudèjkin per questa «Sala veneziana» rivissero, come sfocate dalla foschía boreale, le ambigue parvenze di Pietro Longhi coi loro neri mantelli, i neri tricorni dai galloni d'argento, le maschere cèree dal becco ad uncino. D'altronde, il costume schizzato per il Dottor Dapertutto non procedeva anch'esso dal mondo del Longhi? E nel modello ideale di attore da baraccone, vagheggiato dagli «abitanti» di Mejerchol'dia, non era qualcosa dei guitti, cavadenti e indovini che occhieggiano dalle invenzioni di questo pittore?

Il «Privàl» è rimasto leggenda[187]. Non vi recitarono a lungo, ben presto cadde nell'abbandono. E l'umidità cominciò a screpolarne gli stucchi dorati, a corrodere i mobili «veneziani», a coprire di squallide macchie tappeti, pannelli, specchiere. Finché un giorno, nel Grande Disgelo di primavera, scoppiarono le tubature, e l'acqua della Mòjka inondò il sotterraneo, devastando i dipinti e gli arredi, i «lòculi» di quelle larve in tricorno.

17.

Anche nei teatri imperiali Mejerchòl'd continuava frattanto i suoi tentativi «tradizionalistici». Nel *Príncipe constante* di Calderón, il 23 aprile 1915, prolungò di nuovo il proscenio nella platea ed introdusse servi di scena che, nelle spoglie di mori, portavano rocce, troni, alberi-aranci, accendevano lampade, issavano su alte stecche il sipario. Benché le vicende del dramma si svolgano nel XV secolo, l'ambientazione alludeva al Seicento, ossía al tempo in cui visse l'autore.

In questa regía Mejerchòl'd si ostinò sul motivo della purificazione che sgorga dai patimenti. E, per significare la fede passiva, la brama di sacrificio, la femmínea pazienza del principe lusitano Fernando, ne

assegnò la parte a una donna, N. Kovalenskaja[188]. Lo stesso anno, nel film *Portret Doriana Greja*, dal romanzo di Wilde *The Portrait of Dorian Gray*, volle che fosse una giovane attrice, V. Janova, a incarnare il protagonista[189]. Curioso effetto, vedere in quei fotogrammi, dentro un salotto ingombro di voluminose poltrone simili a quella di Hedda, la pienotta Janova-Dorian in marsina accanto al magro, sinuoso Mejerchòl'd nelle sembianze di lord Henry Wotton, con le bianche ghette, un'orchidea all'occhiello del frac, il monòcolo appeso a un nastrino[190].

A lungo andare, le smanie retrospettive rischiarono di trasformarsi in un esercizio gratúito, in una gara di insipidi bizantinismi. Lo sguardo medúseo del teatro di altre epoche prosegue a impietrare gli stilizzatori, schedari di vecchie trovate divengono gli spettacoli, centoni di procedimenti in invòlucri di tinte vistose. Ed è strana, ed è forse un riflesso dello smarrimento del tempo, questa insistenza sul repertorio cattolico, sul temi dell'ascetismo.

Non parleremo delle regie, sovraccariche sino alla nausea, dell'*Elettra* di Strauss al Mariinskij (18 febbraio 1913, scene di Golovín) e de *La Pisanelle* di D'Annunzio a Parigi (10 giugno 1913, scene di Bakst), in cui Mejerchòl'd diede sfogo agli aspetti piú decadenti della sua fantasia, modulando una gamma di sdolcinate raffinatezze. Nell'ansia di pareggiare le sfolgoranti composizioni e le manovre mimetiche dei «Ballets Russes», egli tornava meccanicamente alla recitazione rappresa, all'anestesía del gesto, alle pose statuarie, a tutte le risorse dell'ormai vecchia «Stilbühne». D'altronde, il bisogno di tener testa alle fanfare cromatiche d'uno scenografo come Bakst lo costrinse a gonfiare e ad accrescere gli espedienti del manierismo.

A noi sembra che, nel soggiorno parigino di Mejerchòl'd, piú che la pretensiosa messinscena de *La Pisanelle*, valga per i futuri sviluppi della sua vocazione la visita al circo Medrano, dove fu condotto da Apollinaire: visita a cui, ancora nel '36, si richiamerà in un messaggio al clowns boemi Voskovec e Werich[191].

Il lettore si sarà accorto che l'acceso estetismo si associa in Mejerchòl'd al basso continuo del fato, o meglio che il fato serpeggia implacabile dentro il ricamo delle stilizzazioni piú astratte. Tipico esempio di questa mistura fu la messinscena di *Grozà* (L'uragano), il 9 gennaio 1916, all'Aleksandrinskij. Scostandosi dalle abituali interpretazioni fondate sui pareri del critico Dobroljubov, il regista ruppe gli schemi che fanno del dramma di Ostrovskij un lavoro veristico, una fotografica immagine delle storture del «cupo regno» mercantesco, bandí le cadenze vernàcole con cui molti attori impoverivano la musicalità di quei dialoghi e, infittendo il mistero, i palpiti, gli «ah» della vicenda, i sottintesi simbolici, trasferí – come Janáček piú tardi nell'opera *Kát'a Kabanovà*[192] – tutto il peso della tensione sulla dolcissima effigie di Katerina[193].

Colei che nel testo di Ostrovskij era creatura sensibile in lotta coi pregiudizi, con la selvaggia meschinità d'una Russia primordiale, nella regía di Mejerchòl'd si tramuta in una vittima del fato, purezza aperta alle ingiurie, groppo di sopportazione e di spàsimi: quasi in una variante degli eroi cattolici dei drammi spagnuoli. Non a caso egli scelse ad interprete di Katerina l'attrice Ròščina-Insàrova, incline alle pose fermate nel ghiaccio e al cesello dei gesti. La Katerina della Ròščina-Insàrova pareva scendere da un'icona di Nésterov: nel cadere in ginocchio dinanzi alle immagini, raccomodava in maniera pittorica le pieghe del suo pesante vestito di seta e con movenze leggiadre congiungeva le mani, impietrando *come dentro una tela*[194].

Anche questo spettacolo dunque fu una ricerca di impasti decorativi, di ornati, una sequela di quadri che si dipanava in un tempo lentissimo. Gli abitanti della remota cittaduzza sul Volga indossavano ricchi e attillati costumi, persino la pellegrina Feklúša, persino l'orologiaio autodidatta Kulígin, che pure proclama: «Anche se avvolta di stracci la virtú è rispettabile», persino la vecchia signora pazza (aveva un vestito trapunto d'oro, residuo forse d'un ballo)[195]. Gli abiti della Russia provinciale di metà Ottocento assunsero l'índole pittoresca dei mantelli spagnuoli, delle baútte del Longhi. Nel terzo atto, i fazzoletti con cui Katerina e Varvàra, scendendo al burrone, si coprono il viso, nell'inventiva di Mejerchòl'd diventavano maschere.

Con una recrudescenza di marionettismo, quei personaggi si movevano a ritmo funèreo come fantocci che andassero verso l'abisso, tracciando spirali di inutili giravolte. E la vecchia demente, seguíta da due servi *in tricorno*, prese sembianza di perfida làmia (una làmia in ghíngheri), identità d'una forza spietata che stronca gli impulsi e gli anèliti, vietando agli esseri umani di evadere dal loro cerchio.

Una cosí folta trama di mistici riferimenti e di intrusioni fatali convertí il dramma di Ostrovskij in un dramma romantico, sino a ravvicinarlo al teatro di Lérmontov. Le scene di Golovín evitarono il descrittivismo minuto, cercando invece di rendere l'essenza quasi irreale di quel mondo funesto[196]. La società mercantesca si mutò in un esempio di colorito esotismo, come gli accampamenti di zingari o gli

«aúl» dei circassi nei poeti romantici.

Gli stilizzati «fantocci» scandivano le loro battute con inflessioni sommesse, lasciando larghi silenzi. Le parole corpose di Ostrovskij si assottigliarono in un fragile, quasi àfono ordito di fruscii misteriosi, di gridi repressi, di vibrazioni impercettibili. Un romantico alone avviluppò nel terzo atto l'incontro di Katerina e Borís nel dirupo inondato di luce lunare: la fiévole musica della chitarra ed il canto di Vanja Kudrjàš accompagnavano questo mareggiare di lacrime, baci, bisbigli spauriti, rammàrichi, soprassalti di gioia. Nel quarto atto, l'ubriaca confessione di Katerina non prorompeva, come in Ostrovskij, in un'angusta galleria sulle rive del Volga, ma in una chiesetta diruta, sulle cui mura scrostate campeggiavano squarci di affreschi effigianti il Giudizio Finale.

Vien da chiedersi se in tutto questo non sia da vedere l'influsso dei cinedrammi d'allora, ove passioni avvampanti spingevano alla follia e alla rovina ammanierate figure, incapaci di opporsi agli ucasi del fato, di sgusciare dalla sua stretta[197]. Se la congettura non è troppo avventata, la gelida Katerina della Ròščina-Insàrova si pone in un'area contigua ai personaggi incarnati in quegli anni dall'attrice di cinema Vera Cholòdnaja, immutabile immagine di beltà sofferente, agghindata vittima di tempestose passioni.

Da uno spettacolo all'altro, in Mejerchòl'd, l'assillo del fato si accresce, si fa piú ossessivo. Nella sua messinscena dell'opera di Dargomyžskij *Il convitato di pietra* al Mariinskij (29 gennaio 1917) la statua del Commendatore, scendendo dal fondo d'un lungo corridoio lastricato a rombòidi bianchi e neri, avanzava sul pubblico con un'andatura recisa, pesante, in contrasto con quella a saltelli, a zigzag, spiritata di Don Giovanni[198]. Un contrappunto geometrico dunque di linee diritte, inesorabili (il fato) e di arpeggi da lucertola, di tortuosità, di ripieghi (la marionetta del fato).

18.

L'ultimo sprazzo e la grande «kermesse» del «tradizionalismo» fu, il 25 febbraio 1917, la recita di *Maskarad*, il nero dramma di Lérmontov. Alla preparazione di questo mirabolante spettacolo, che convinse Ejzenštejn a imboccare la via del teatro[199], Mejerchòl'd e Golovín attesero per quasi *sei anni:* sei anni di indàgini meticolose, di ricerche in archivi, musei, biblioteche, di prove, di assidue letture sugli usi e le mode del primo Ottocento.

Testimonianze (in gran parte perdute) di tanto lavoro, i quattromila bozzetti disegnati da Golovín[200], la cartoteca di circa ottocento schede su cui Mejerchòl'd, assieme al suo aiuto Nikolàj Petròv, registrò punto per punto le evoluzioni delle centocinquanta comparse impegnate nell'episodio del ballo in maschera[201]. Golovín non si appagò di comporre le scene e i costumi, ma volle delineare, in quella congerie di schizzi, tutte le suppellèttili e i guarnimenti e gli arnesi e le inezie del trovarobato[202]: gingilli di porcellana, carte da giuoco, boccali, calamài, portafogli, orecchini, cióndoli, braccialetti, ventagli, astucci, vasi da fiori, orologi, «girandoles», tabacchiere: uno sciame di oggetti ingranditi, da popolare un'insonnia.

La partitura registica di *Maskarad* si imperniava sulla figura dello Sconosciuto (Neizvestnyj), simbolo del destino implacabile che stravolge la vita degli uomini. Nell'idea di Mejerchòl'd la vicenda si trasformò in un'impresa di possessione demonica. Arbènin divenne súccubo di forze infernali, che lo istigavano a uccidere Nina, per poi freddamente punirlo con la demenza. Non era piú il parossismo della gelosía, alimentata da falsi sospetti, ma il volere maligno del fato a insufflargli bramosità di vendetta. Lo Sconosciuto manovrava l'intrigo, servendosi anche di due ciurmatori, di due farfarelli meschini, Šprich e Kazàrin, sue emanazioni, pedine dei suoi raggiri[203].

> Questa bieca parvenza hoffmanniana irradiava nello spettacolo un funebre raccapriccio, balenando come una malombra, come un eroe da mélo, degno di fare riscontro alle frotte di agenti e di ambigui segugi che brulicavano in Russia in quei giorni, e assumendo a tratti l'aspetto d'un perfido «Doppelgänger» di Arbènin, d'un nero «sosia» nel senso blokiano. Al ballo da Engel'gardt (secondo episodio) egli indossava un costume nel gusto del Longhi, simile a quello che Sudèjkin aveva effigiato per il Dottor Dapertutto: maschera cèrea con becco di strige, tricorno nero con liste d'argento, zimarra violacea, lungo tabarro corvino, su cui spumeggiava una cappa di merletti nero-fulíggine[204]. Questi indumenti mutarono lo Sconosciuto in un simulacro di quella Venezia larvale che lampeggiava nei sogni dei simbolisti. Come se al lugubre carosello di maschere pietroburghesi si sovrapponesse il ricordo dei carnevali settecenteschi in laguna. Dalla Sconosciuta di Blok allo Sconosciuto di Lérmontov: il teatro mejerchol'diano è un continuo viavai di entità metafisiche.

Secondo i precetti del «tradizionalismo», il regista allungò a semicerchio il proscenio, unendolo con due scalette all'orchestra e ponendo ai suoi fianchi simmetricamente balaústre, vasi, divani. Golovin eresse un sontuoso prospetto architettonico, adorno di larghe specchiere che, nel bagliore di candelabri, riverberavano i lumi della platea e il variegato «tohu-bohu» delle maschere[205]. Reminiscenza di Venezia, gli specchi significarono la spettralità, i sotterfugi, il ginepraio senza uscita della tragica trama.

L'assidua presenza di specchi conferma il narcisismo pomposo e gli umori hoffmanniani della regía di Mejerchòl'd. In quei duri schermi di ghiaccio il teatro si sdoppia, come se sotto alla recita un'altra se ne svolgesse, di fantasmi che sprizzano da diàfani bàratri, come dal luccichío dell'anello dell'Archivarius Lindhorst, moltiplicando il mistero e il trambusto della mascherata.

Cercando attinenze con l'addobbo dell'Aleksandrinskij, Golovín concepí l'arcoscenico come una paràfrasi delle strutture del Rossi. Se in sala le porte presentano fregi dorati sul fondo di bianchi pannelli, le due del prospetto mostravano bianchi stucchi in campo oro. E le colonne sottili sulle facciate del suo «frontespizio» riproducevano quelle sporgenti dei palchi, poggiando però sul piano scenico, e non su piedistalli[206].

Lo spettacolo fu articolato da fughe di fantasiosi velari, che suggerivano, con la simbología dei colori, il clima dei diversi episodi. Queste fluenti pitture, solcate da guizzi di folti arabeschi nello spirito Jugendstil, accrescevano l'evanescenza di quel mondo illusorio. Rosso-nero era il primo velario, con un ventaglio di carte da giuoco nel centro e un contorno di fiocchi e festoni. Per il ballo da Engel'gardt ne allestirono uno verdognolo con fenditure, come un denso tappeto d'erba, cosparso di rombi azzurri, di rose, di mascherine, a cui sovrastava (ricordo dei «Ballets Russes») un padiglione orientale a losanghe rosa. Per l'altro ballo: una tenda, sul cui fondo argenteo, variato da azzurri lembi e ciniglie verdastre e rosàcee, rameggiava un meandro di tralci, un delirio di sinuosità vegetali. Di tulle bianco a merletti, il velario per la camera di Nina. E nel finale una garza di nera mússola, con una grande ghirlanda di lutto.

In armonía coi velari, le scene furono ancora una volta sfarzosi pannelli, il cui florealismo sgargiante finiva per soffocare gli interpreti. Dunque, un altro spettacolo-tavolozza, un altro «salon de peinture». L'attore, costretto a lottare con l'imperialismo dello scenografo, era un'esile fiamma di zolfanello in mezzo a profluvi di tòrrida luce: fra quell'effervescenza di frange lo immaginiamo come un «homunculus» smarrito in un inòspite paesaggio «tachiste».

Mejerchòl'd e Golovín profusero in *Maskarad* tutta la loro volontà di brillare, il loro amore del fasto, delle invenzioni compòsite, delle quisquilie. Fu un trionfo di lambrecchini e gheroni, una marea equinoziale di blonde, di canutiglia, di crespe, un chiacchierío insopportabile di ghirigori, un torrente di frastagliato fogliame, quasi che il teatro potesse ridursi a un lavoro di forbicine. Mejerchòl'd e Golovín accatastarono mèstiche di colori, senza lasciare spiragli né vuoti, come se il minimo impallidimento equivalesse in arte a un peggiorativo.

Dell'esuberanza di questo spettacolo testimonia la fitta galleria di lambiccati costumi che Golovín disegnò per il ballo in maschera: dòmini in vari colori, le Carte da giuoco, figure delle *Mille e una notte:* e la Notte Orientale, Polichinelle, il cinese, la giraffa, la turca, la spagnuola, l'indú, la normanna, la Maschera d'oro, Giangurgolo, Norma, Coviello, Arlecchino, la circassa, la tartara, il mongolo, Amore, la vivandiera, Suzanne, il «fantôme», la fioraia, Smeraldina, Dolores, la Dama con maschera tonda (reminiscenza del Longhi), l'«incroyable», Périchole, la gitana, la Dama del Kashmir, il nano, la fioraia, il tirolese, il mago, il buffone…

Mejerchòl'd affiatò i costumi alle scene e al rivestimento dei mobili, curando in maniera ossessiva le correlazioni cromatiche. Durante la mascherata, affinità di colori (con una significativa insistenza del nero) accostavano gli eroi principali. Arbènin aveva una nera marsina con gilè bianco (che avrebbe sostituito alla fine con un gilè verde-smeraldo), Nina un dòmino bianco dalla fòdera rossa e una nera gonna guarnita di verde, la Baronessa Štral´ un corto dòmino rosso e una gonna nera. Il Pierrot, che strappava il braccialetto dal polso di Nina, era azzurro, per non confondersi col bianco dòmino della ragazza: Nina e l'azzurro Pierrot armonizzavano con un canapè foderato di stoffa color albicocco[207].

In quell'episodio le maschere vorticavano in modo da costituire fugaci viluppi e contrasti di macchie pittoriche, mentre il velario si alzava e abbassava piú volte, arruffando ancor piú il diavolesco formicolío e suscitando l'illusione di un'infilata di stanze che si venissero aprendo alla ridda dei ballerini, sguscianti fra le sue fenditure[208]. Gli specchi dell'arcoscenico, la grande specchiera del mezzo alonata di lampioncini, i festoni fiammanti, la sala pseudocinese che si intravedeva nel fondo davano un pathos da baraccone al

subbuglio delle frenetiche larve. In questa masnada, d'un tratto, lo Sconosciuto immetteva la sua caliginosa sembianza, il suo profilo di uccello terrificante: le maschere sulle prime impietravano e poi, quasi fantasmi notturni abbigliati di ciarpe multicolori, prendevano a volgergli intorno, sonnambule, risucchiate dal centro magnetico dell'incombente tempesta.

Per denotare l'insensibilità del gran mondo, il regista inscenò l'altro ballo in un gelido bianco salone, con mobili bianchi indorati e specchiere e colonne di malachite. Austeramente, in antítesi col túrbine della mascherata, vi volteggiavano variopinte uniformi di ussari e ulani, neri frac avvivati da accesi panciotti, dame in vesti di gala. Presagio funereo, un lungo strascico di nero velluto soffuso di rose pendeva dall'abito bianco-rosàceo di Nina[209].

La musica, anch'essa, aderiva alle formule del «tradizionalismo». Glazunòv, non solo inserí nella sua partitura composizioni di Glinka, come la *Valse-fantaisie* e la romanza *La notte veneziana*, ma si ingegnò di trasfondervi le cadenze, gli impasti sonori degli anni di Lérmontov[210]. I ritmi della «lesgínka» di *Ruslan e Ljudmila* echeggiavano nelle cinque figure di quadriglia e nella mazurca della mascherata, e la polonese del ballo si riallacciava al secondo atto di *Ivàn Susànin*, cosí come la romanza di Nina riprendeva gli schemi di quelle del primo Ottocento e la «rêverie» del quarto episodio era un'imitazione dei notturni di Field.

Mejerchòl'd si adoperò a dilatare l'arcanità allucinata della vicenda. L'angoscia di Arbènin, che nella notte profonda aspetta il ritorno di Nina dal ballo in maschera, era inasprita dai suoni lontani d'un «carillon», dal fiacco brillío di candele schermate, dalla lugubre èdera che avviluppava il fastigio delle bianche pareti e la cornice di due vasti specchi[211].

Nei due episodi del giuoco d'azzardo pesanti lambrecchini neri, venati di strisce lilla, avvinghiavano la boccadòpera come enormi ali. L'azione vi si concentrava attorno a un tavolo tondo, su cui, rischiarate da un cono di fiévole luce, mani convulse movevano carte e banconote gualcite. Se al primo di questi episodi un fondale verdastro e filari di paraventi a rosoni violacei cerchiati di nero conferirono spenta tetràggine, all'altro invece drappeggi rossicci come colate di fiamme e un'incandescente parete scarlatta (con una finestra da cui si scorgeva, nella spessa nerezza del cielo, una sanguigna luna bicorne) diedero l'afosa temperie d'un terribile Inferno del Giuoco[212].

Nel nono episodio il regista contrasse lo spazio scenico, facendo della camera di Nina un angusto padiglione, che pareva serrarsi all'inerme creatura per proteggerla dalla tempesta. La protezione d'una gabbia. Una gabbia tanto piú orrida, in quanto dorata e fastosa e tessuta di trine. Il bianco velario a merletti, il baldacchino di bianco tulle, le cortine e la coltre di bianchi pizzi alludevano all'innocenza di Nina, nello stesso tempo svelando la nerezza segreta delle cose bianche. Disperato rintocco di pèndole in stanze remote scandiva i suoi ultimi istanti, la cerimonia lunghissima dell'agonía[213].

Nell'episodio conclusivo, cantate di requiem, che un coro eseguiva dietro le quinte, accompagnavano l'impazzire di Arbènin. Questi affliggenti rintocchi, questi epicèdi ci rimandano alle risorse dell'opera russa. Luttuose siluette di amici e congiunti balenavano nell'anticamera parata di crespi neri e chiusa in una cornice di festoni funebri. Dietro il nero velario, come un taciturno portinaio dell'Inferno, passava lo Sconosciuto in cilindro e nero stiffelius dai bottoni *di metallo bianco*[214].

Alla lunga, una cosí esasperata dovizia di arredamenti e vestiari dà nausea, fa nascere il desiderio di qualcosa di spoglio, di secco, di senza-colori. Ma è chiaro, sono ancora le usanze dell'epoca Jugendstil («Vollräumung», «Übermöblierung») che sollecitano Mejerchòl'd e Golovín ad ammobiliare fittissimamente lo spazio, a riempirne le pieghe di oggetti preziosi, a barricarlo con soffocanti tendaggi. Ogni scena era un «Kunstkabinett», una galleria di mobilio, un paradiso di tappezzieri. «Buffets», «secrétaires», lampadari, poltrone dalle alte spalliere, sedie di tutte le fogge con fòdere satinate, pianoforti di palissandro o betulla carèlica con medaglioni di porcellana dipinta, cristalli, vèntole, paraventi, doppieri, scansíe traboccanti di nínnoli. Ci cadrebbe addosso una cappa di noia, se volessimo indugiare su tutti i nonnulla di questa rappresentazione.

Nina fu impersonata dalla Ròščina-Insàrova, per Arbènin il regista ricorse a Jur'ev, l'interprete di Dom Juan. Come i «décors» ed il prospetto, anche la ben torníta maestría di Jurij Jur'ev, la sua pittoricità da ritratto di Brjullòv, il suo risalire alle forme di Karatýgin si accordarono mirabilmente con l'architettura dell'Aleksandrinskij. E anche questo era «tradizionalismo».

Maskarad non fu soltanto la sintesi e la conclusione del teatro «convenzionale», ma il requiem, il cúlmine, il

monumento di un'epoca dell'arte russa. Oscuri auspíci guizzavano sotto l'involucro delle sue «meraviglie». Perché in effetti lo sfarzo da semiramide, il brulichío di presenze malèfiche, la riduzione dei personaggi ad arnesi del fato, i mulinelli di maschere non erano che indizi di imminenti catàstrofi.

La prima dello spettacolo (ancora il meccanismo del fato!) coincise con la rivoluzione di febbraio. Mentre il pubblico usciva dal teatro, colonne di truppe marciavano per il Nevskij prospekt, i primi spari, e la folla dei dimostranti si raccoglieva, agitando bandiere[215]. La messinscena del dramma lermontoviano fu dunque l'estrema luminaria dell'impero zaristico e del regista di Sua Maestà Mejerchòl'd. Le mascherate, paranoia d'un demiurgo, si dimostrarono veridiche allegorie d'una società che danzava sulla voràgine.

19.

Hurry up please its time

T. S. ELIOT, *The waste Land*.

Ci stanno dinanzi due ritratti di Mejerchòl'd, uno dipinto da Golovín nel 1910, uno da Borís Grigor'ev nel '16. Nel primo il regista è riflesso con aria sognante in uno specchio disseminato di fiorellini arancione. Ha un fez rosso cupo sull'alta fronte convessa, un verde fiocco al collo, una bianca blusa dai riverberi azzurri che accentuano il freddo azzurro degli occhi. Nell'altro ci si presenta, sbilenca siluetta danzante, col frac, i guanti bianchi, il cilindro e una maschera stretta alla manica, in compagnia d'uno strano alterègo, una sorta di rosso Freischütz-semidiavolo, che da una quinta allunga l'arco, per scagliare una freccia al cielo.

Se Golovín immerge Mejerchòl'd in un'atmosfera floreale da Jugendstil, alludendo alle sue stregonerie con gli specchi, Grigor'ev mette in rilievo l'irrequietezza, le smorfie, la sinuosità del Dottor Dapertutto, facendone giusto una nera parvenza hoffmanniana, un gabbamondo, un Cagliostro. Nei due quadri hanno spicco le sue lunghe dita nervose di esperto manipolatore. Ma il piú espressivo ritratto di Mejerchòl'd ce lo fornisce Andrej Belyj nelle proprie memorie:

«…troppo secco, troppo magro, straordinariamente alto, angoloso; nella pelle grigioscura del volto dalle guance risucchiate il naso è ficcato, come un dito in un guanto strettissimo; la fronte declive, le labbra, sottili, seccamente nascoste dal naso, la cui funzione assomiglia a quella del naso d'un veltro: fiutare ciò che è piú necessario; e prorompere in uno starnuto che spazzi dal teatro tutte le ragnatele.

«Sulle prime mi parve che di tutti gli organi dei sensi in lui prevalesse il "fiuto" del naso, che si lanciava in avanti, precedendo le orecchie, gli occhi, le labbra, e dava un risalto magnifico al profilo del capo dalle orecchie esattamente serrate al cranio; non a caso Ellis, suo estimatore, soprannominò Mejerchòl'd: naso in punta di piedi!

«Piú tardi compresi: non solo il "fiuto"; ma una vista altrettanto sottile; un tatto altrettanto sottile; un gusto altrettanto sottile; in verità dominava l'udito interiore – (non l'orecchio serrato al cranio), – l'udito nascente dagli organi dell'equilibrio, che guidano il movimento delle estremità e i muscoli dell'orecchio e degli occhi: era esso a legare in Mejerchòl'd la capacità di dirigere i ritmi dei movimenti fisici a quella di percepire la sfumatura vocale d'un qualsiasi concetto sviluppatosi davanti a lui; ritmico in tutto, egli troncava di scatto l'espressione dei suoi movimenti fisici e sospendeva nell'aria il proprio gesto, come un cappotto al chiodo di un attaccapanni, restando impalato e – ascoltando; i muscoli tesi trattenevano tempeste di movimenti; non tremava il volto: con lieve sbuffo sussultava soltanto il naso; dopo aver percepito, starnutava per scherzo; ridacchiava d'un riso starnutante, aggrinzandosi, scrollando la testa e gettandoti in faccia la scultura di esagerate espressioni dei gesti; Mejerchòl'd parlava con una parola estratta dal movimento del corpo; dall'abilità di tener bene a mente le cose vedute deriva lo slancio delle sue regie, idee e progetti; la loro forza è nell'energia potenziale del ripensamento: senza una sola parola»[216].

Còllera e grazia, rivolta e seduzione si alternano nell'inventario di questo prestigiatore, di questo «Schwarzkünstler», di questo «naso in punta di piedi». Schematico, freddo-furente, *tedesco*, «dottore algebrico»[217], mago stizzíto («rassèržennyj volšèbnik»), Mejerchòl'd appartiene alla schiera dei «baladins», che hanno dato sapore al secolo.

Regista-Pròteo con innúmere facce ed un raro potere di assimilazione, egli capta con occhio predace e smanioso le varie correnti dell'epoca, riflettendole tutte nel serpeggiante «ductus» della sua carriera. Volubile, inquieto, sempre teso all'insòlito, respinge con una scrollata di spalle ciò su cui ieri giurava,

abbandonando a ogni passo le novità già raggiunte per altre da conquistare.

L'arte di Mejerchòl'd è uno «sprint» perpetuo, un incalzare di permutazioni, con un indice di variabilità cosí alto che si fatica a seguirne i moltéplici fili. Dall'ansia di «mineralizzare» la recitazione, ghiacciandola, egli passa all'estremo opposto, a quelle manovre di movimento puro, che sembrano voler sottrarre l'attore alla legge di gravità. Ecco perché, nel distacco degli anni, il suo universo registico dà l'impressione d'un disordinato «collage», in cui si affastellino il čechovismo, lo Jugendstil, il Kabuki, i congegni dei drammi del Seicento spagnuolo, le astuzie del baraccone e dei guitti improvvisi, il fiabesco del Gozzi e le lustre della nera Bloklandia.

Ed è curioso che in lui l'inquietudine di iconoclasta si unisca sempre ad un gelido pathos d'esteta, a un pedantismo erudito, che non di rado soffoca la vivezza del teatro col seccume delle procedure. Cercando egli sostegno ed esempio per le proprie alchimie nella grammatica della tradizione, anche i suoi esperimenti piú arditi hanno radici nelle vecchie culture teatrali. Questo eclettismo di forme, la brama di appropriarsi il passato, di ripeterne i trucchi, ed il gusto dei rifacimenti, dei «pastiches», dei ricorsi retrospettivi lo avvicinano molto a Stravinskij. Il suo stile scaturisce in effetti da un mimetismo che vuol conciliare in una concordia discorde, in una drogata mistura di preziosità, le trovate e gli accorgimenti degli stili piú eterogenei.

Il principio induttivo delle regie di Mejerchòl'd è l'amore del travestimento, la teatralità esasperata. Di ogni inezia faceva teatro, cavando spunti di illusionismo e imposture anche dalle vicende abituali, gli uomini tutti considerando abbozzi di maschere, «brouillons» di personaggi[218], Un'arte dunque costruita su grandi artifizi, un'arte volpina. Non sostanze veraci, ma falsi usignuoli coperti di gemme vi albergano: marionette, drappeggi animati, «mostacci di grulli»… Un microcosmo compòsito, tutto raggiri, fittizio: e se vi cadeva una lacrima, «i ta jedna – z wosku była», come si legge in un verso di Norwid: anche quella era *di glicerina*.

Mejerchòl'd concepisce il teatro come arsenale di prodigi scenografici e labirinto di specchi, campo di metamorfosi e di operazioni demòniche, àmbito in cui si avvicendano «Chàrisma» e «Teufelei», Geometria ed Acrobatica, e a cui la Dismisura e il Grottesco non ammettono mai il Va-da-sé dei realisti, le cose ordinarie, il grigiore fangoso della «Alltäglichkeit». Certo, la sua tendenza alle càbale e alle indorature, la sua destrezza nel volgere in «Hokuspokus» ogni circostanza propizia finiscono a volte per infastidire, troppo scarsa è la dimensione umana di molte delle sue complicate orologerie. Ci si stanca a vederlo sempre al centro del giuoco, non da intermediario, ma come un prepotente cerimoniere, un guardiano d'ombre, uno scatenatore di lèmuri. È poi da stupire se a un certo punto in chi studia Mejerchòl'd sorga la nostalgia d'un teatro che non sia polvere d'oro per abbagliarti né sublime menzogna, alle corte nostalgia di Stanislavskij?

Ma d'altra parte fu Mejerchòl'd a disperdere gli assembramenti delle minuzie feriali, a spezzare l'opaca simonía del verismo, a restituire alla scena la propria funzione di spazio magico, con un suo tempo illusorio e sue leggi e confini diversi da quelli dell'esistenza. Fu lui a riconvertire il teatro in una «realtà» indipendente da modelli effettuali, in un luogo di «meraviglie», in un «universo completo», per usare parole del prologo delle *Mamelles de Tirésias*.

Eppure questo artificio di maschere, questa trama di segni «convenzionali», a ben guardare, palesa straordinari legami con la condizione della Russia del tempo. Perché l'arte del primo Mejerchòl'd è connessa con Pietroburgo, città fantomatica, accordo di architetture superbe e impettite uniformi, mendace vetrina d'un paese cencioso e boccheggiante: cilindro di seta su una testa carica di pidocchi. A Pietroburgo la vita si trasformava in cerimoniale, in mascherata elegante: come appunto nell'arte di Mejerchòl'd, e manichini annaspavano dentro tracciati geometrici: come appunto in Mejerchòl'd.

Financo i personaggi di Ostrovskij diventano lisci e aggraziati, quasi uscissero, non dalla cittaduzza sul Volga, ma dal «panopticum» di Pietroburgo. Ed accade cosí che le maschere della commedia a soggetto e di Hoffmann e dei quadri del Longhi si mutino in simboli della realtà pietroburghese, come se i futili automi d'una congrega che scivola verso l'abisso volessero dissimularsi al destino, avvolgendosi in dòmini, pipistrelli e baútte. A Herzen parve di intravedere Pietroburgo nella crollante Pompei d'un famoso dipinto di Brjullòv[219]. Allo stesso modo ci sembra che la capitale traspaia in controluce da ogni regía del Mejerchòl'd N. 1, anche se la lussuria cromatica, il fasto *pompeiano* delle scene-tappeti impedisce di scorgerne i lineamenti.

Mejerchòl'd osserva con compiaciuta freddezza, con occhio di preparatore anatomico il pomposo paesaggio sospeso sul vuoto, si appassiona per la meccanica dell'ineluttabile e agguaglia il palcoscenico a quelle fosse

d'ombre su cui gli indovini evocavano i morti. Con l'approssimarsi del cataclisma, nella sua regia si acutizza il motivo del fato, infittiscono i riferimenti al mondo chtonio. Il tramenío delle maschere, il caos dei colori nascondono la vertigine del precipizio.

[1] Cfr. ANGELO M. RIPELLINO, *Studio introduttivo* a *Poesie* di Aleksandr Blok, Milano 1960, pp. 44-46.

[2] ANDREJ BELYJ, *Meždu dvuch revoljucij*, Leningrado 1934, pp. 386-87.

[3] ANIOUTA PITOËFF, *Ludmilla ma mère*, Parigi 1955, p. 47.

[4] Cfr. *Vera Fedorovna Komissarževskaja v vospominanijach ee sovremennikov*, in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, Mosca 1931, pp. 119-20.

[5] KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 177.

[6] Cfr. KONSTANTIN DERŽAVIN, *Epochi Aleksandrinskoj sceny*, Leningrado 1932, p. 138; P. MARKOV, *Vera Fedorovna Komissarževskaja*, Mosca 1950, pp. 29-33; ALEKSANMA BRUŠTEJN, *Stranicy prošlogo*, Mosca 1952, pp. 46-56.

[7] Cfr. la lettera di Čechov a Nemiròvič-Dànčenko del 20 novembre 1896, in *Čechov i teatr* cit., p. 91.

[8] A. LUNAČARSKIJ, *Artističeskij žanr Very Fedorovny Komissarževskoj*, in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj* cit., p. 34.

[9] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *Blizkoe-dalekoe*, Mosca-Leningrado 1932, p. 180.

[10] Cfr. *ibid.*, pp. 142-43.

[11] Cfr. *ibid.*, pp. 161-62, e I. ŠNEJDERMAN, *Marija Gavrilovna Savina*, Leningrado-Mosca 1956, pp. 279-83.

[12] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd*, I, Mosca-Leningrado 1929, p. 240.

[13] Cfr. *ibid.*, p. 7.

[14] Cfr. *ibid.*, pp. 30-32.

[15] Cfr. *ibid.*, p. 33.

[16] Cfr. *ibid.*, p. 41.

[17] ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchol'd govorit*, in «Novyj Mir», 1961, 8, e *Repliki Mejerchol'da*, in «Teatral'naja žizn'», 1960, 5.

[18] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, p. 57.

[19] Cfr. *ibid.*, pp. 60-66.

[20] Cfr. *ibid.*, p. 67.

[21] Cfr. *ibid.*, p. 87.

[22] Cfr. SERGEJ CIMBAL, *Tvorčeskaja sud'ba Pevcova*, Leningrado-Mosca 1957, p. 37.

[23] Cfr. B. GLOVACKIJ, *Vladimir Maksimov*, Leningrado-Mosca 1961, pp. 38-39.

[24] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 224, e E. POLOCKAJA, *Čechov i Mejerchol'd*, in *Čechov* (*Literaturnoe nasledstvo*), Mosca 1960, pp. 419-20.

[25] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 249-50, e E. POLOCKAJA, *op. cit.*, pp. 420-21.

[26] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 129-32 e 135-36, e E. POLOCKAJA, *op. cit.*, pp. 421-24.

[27] Cfr. A. R. KUGEL', *V. E. Mejerchol'd*, in *Profili teatra*, Mosca 1929, p. 66.

[28] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 127-28.

[29] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 115-16, e NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 103 e 105.

[30] *Pis'ma Mejerchol'da k Čechovu*, in *Čechov* (*Literaturnoe nasledstvo*) cit., p. 436.

[31] *Ibid.*, p. 442.

[32] *Ibid.*, p. 444.

[33] A. GLADKOV, *Mejerchol'd govorit*, in «Novyj Mir» cit., e *Repliki Mejerchol'da*, in «Teatral'naja žizn'» cit.

[34] Cfr. la lettera di Čechov a A. Suvorin del 19 agosto 1899, in *Čechov i teatr* cit., p. 104.

[35] *Novonajdennye i nesobrannye pis'ma Čechova*, in *Čechov* (*Literaturnoe nasledstvo*) cit., pp. 227-28. Cfr. anche *Čechov i teatr* cit., pp. 109-10, e inoltre la lettera di Čechov alla Knipper del 2 gennaio 1900, *ibid.*, p. 110.

[36] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy*, Kaluga 1961, p. 302.

[37] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *O teatre*, Pietroburgo 1913, p. 14.

[38] *Pis'ma Mejerchol'da k Čechovu*, in *Čechov* (*Literaturnoe nasledstvo*) cit., pp. 442-43.

[39] Cfr. E. POLOCKAJA, *Čechov i Mejerchol'd*, in *Čechov* (*Literaturnoe nasledstvo*) cit., p. 429.

[40] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, p. 161, e S. CIMBAL, *Tvorčeskaja sud'ba Pevcova* cit., pagine 31-33.

[41] Cfr. *ibid.*, pp. 184-86.

[42] *Pis'ma Mejerchol'da k Čechovu*, in *Čechov* (*Literaturnoe nasledstvo*) cit., p. 448.

[43] Cfr. ANDREJ BELYJ, *«Višnevyj sad»*, in «Vesý», 1904, n. 2.

[44] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *O teatre* cit., p. 24.

[45] Cfr. E. POLOCKAJA, *Čechov i Mejerchol'd*, in *Čechov* (*Literaturnoe nasledstvo*) cit., pagine 432-33.

[46] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *Blizkoe-dalekoe* cit., p. 218.

[47] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 196-99.

[48] Cfr. *ibid.*, pp. 207-8, e EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pagine 264-65.

[49] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 211-12, e S. POPOV, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., p. 342.

[50] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 206-7.

[51] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *O teatre* cit., pp. 9-10; EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *op. cit.*, pp. 261-62; V. VERIGINA, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., pp. 359-60.

[52] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 213-14.

[53] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *O teatre* cit., p. 7.

[54] Cfr. ALEKSANDRA BRUŠTEJN, *Stranicy prošlogo*, Mosca 1952, pp. 84-85.

[55] Cfr. SERGEJ GORODECKIJ, *V. F. Komissarževskaja i simvolisty*, in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj* cit., pp. 62-66.

[56] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 262-63, e PAVEL NOVICKIJ, *Sovremennye teatral'nye sistemy*, Mosca

1933, p. 53.

[57] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, p. 257.

[58] FEDOR KOMISSARŽEVSKIJ, *Sapunov-dekorator*, in «Apollon», 1914, 4.

[59] Cfr. FEDOR KOMISSARŽEVSKIJ, *Sapunov-dekorator* cit.; EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *op. cit.*, p. 275; NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 263-64; D. TAL'NIKOV, *Živopis' v teatre*, in «Literaturnyj Sovremennik», 1935, 7; ALEKSANDRA BRUŠTEJN, *op. cit.*, pp. 86-89.

[60] ALEKSANDRA BRUŠTEJN, *op. cit.*, p. 88.

[61] FEDOR KOMISSARŽEVSKIJ, *Sapunov-dekorator* cit.

[62] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 245-46.

[63] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *K. A. Mardžanov i russkij teatr*, Mosca 1958, p. 64.

[64] Cit. in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj* cit., p. 18.

[65] Cfr. ALEKSANDRA BRUŠTEJN, *op. cit.*, pp. 90-95.

[66] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 256-57.

[67] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 196.

[68] Cfr. ALEKSANDR TAIROV, *Zapiski režissera*, Mosca 1921, p. 27.

[69] Cfr. A. KUGEL', *V. E. Mejerchol'd*, in *Profili teatra* cit., pp. 85-86.

[70] Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *op. cit.*, pp. 283-84.

[71] *Ibid.*, p. 281.

[72] Cfr. ANGELO M. RIPELLINO, *Studio introduttivo* a *Poesie* di Aleksandr Blok, Milano 1960, pp. 30-32.

[73] Cfr. ALEKSANDR GOLOVIN, *Vstreči i vpečatlenija*, in *Golovin*, Leningrado-Mosca 1960, pagine 94-95.

[74] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, p. 228.

[75] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 172.

[76] Cfr. ANDREJ BELYJ, *Simvoličeskij teatr* (1907), in *Arabeski*, Mosca 1911, pp. 310-11.

[77] *Ibid.*

[78] *Repliki Mejerchol'da*, in «Teatral'naja žizn'», 1960, 5.

[79] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 199, e NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, pp. 285-86.

[80] ALEKSANDR BLOK, *Pamjati Leonida Andreeva* (1919), in *Sočinenija v dvuch tomach*, Mosca 1955, II, p. 331.

[81] *Ibid.*, p. 332.

[82] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, p. 333.

[83] ANDREJ BELYJ, *Simvoličeskij teatr* (1907), in *Arabeski*, Mosca 1911, p. 307.

[84] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, p. 335.

[85] Cfr. *ibid.*, pp. 341-43, e *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj* cit., p. 23.

[86] Cfr. *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj* cit., pp. 23-24.

[87] Cfr. *ibid.*, pp. 24-26.

[88] ALEKSANDR TAIROV, *Zapiski režissera*, Mosca 1921, p. 29.

[89] CHARLES DULLIN, *Rencontre avec Meyerhold*, in *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Parigi 1946, p. 68.

[90] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, pp. 42-43.

[91] Cfr. ROMIL SOBOLEV, *Ljudi i fil'my russkogo dorevoljucionnogo kino*, Mosca 1961, pp. 96-111; IVAN PERESTIANI, *75 let žizni v iskusstve*, Mosca 1962, pp. 257-59; SEMEN GINZBURG, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Mosca 1963, pp. 227 e 310-16.

[92] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 385-98; B. LICHAČEV, *Materialy k istorii kino v Rossii*, in *Iz istorii kino: Materialy i dokumenty*, 3, Mosca 1960, pp. 78-80; S. UŠAKOV, *Chudožnik Vladimir Evgen'evič Egorov*, in Mosfil´m, II, Mosca 1961, pp. 107-8; SEMEN GINZBURG, *op. cit.*, pp. 301-4.

[93] KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 226-27.

[94] VALERIJ BRJUSOV, *Realizm i uslovnost´ na scene*, in *Kniga o novom teatre*, Pietroburgo 1908, p. 253.

[95] Cfr. *Čechov i teatr* cit., pp. 82 e 95-96.

[96] Cfr. ANDREJ BELYJ, *Teatr i sovremennaja drama* (1907), in *Arabeski*, Mosca 1911, p. 39.

[97] ALEKSANDR BLOK, *Pamjati K. V. Braviča* (1912), in *Sočinenija v dvuch tomach*, II, Mosca 1955, p. 181.

[98] Cfr. M. ZAGORSKIJ, *O tragedii V. F. Komissarževskoj*, in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj* cit., p. 42.

[99] ALEKSEJ REMIZOV, *Bespridannica*, in *Pljašuščij demon*, Parigi 1949, p. 41.

[100] Cfr. VL. PODGORNYJ, *Pamjati*, in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj* cit., pp. 97-102; A. STAVROGIN, *Poslednij put', ibid.*, pp. 103-8; ALEKSANDRA BRUŠTEJN, *Stranicy prošlogo* cit., pagine 101-4; VALERIJA NOSOVA, *Komissarževskaja*, Mosca 1964, pp. 312-29; *Vera Fëdorovna Komissarževskaja*, a cura di A. AL´TŠULLER, Leningrado-Mosca 1964.

[101] *Repliki Mejerchol'da*, in «Teatral'naja žizn'», 1960, 5, e *Mejerchol'd govorit*, in «Novyj mir», 1961, 8.

[102] GEORGIJ ČULKOV, *Pamjati V. F. Komissarževskoj*, in «Apollon», 1910, 6; SERGEJ AUSLENDER, *Naša Komissarževskaja, ibid.* Cfr. *ibid.* anche JURIJ OZAROVSKIJ, *V. F. Komissarževskaja za kulisami i na scene*, e NIKOLAJ EVREINOV, *V. F. Komissarževskaja i tolpa*.

[103] ALEKSANDR BLOK, *Pamjati V. F. Komissarževskoj* (1910), in *Sočinenija v dvuch tomach*, II, Mosca 1955, p. 140.

[104] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Teatr v epochu krušenija monarchii*, in *Sto let: Aleksandrinskij teatr – Teatr Gosdramy*, Leningrado 1932, pp. 311-13; JA. MALJUTIN, *Aktery moego pokolenija*, Leningrado-Mosca 1959, pp. 332-33.

[105] Cfr. JA. MALIUTIN, *op. cit.*, pp. 237-56.

[106] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *Blizkoe-dalekoe* cit., pp. 382-83.

[107] Cfr. *ibid.*, pp. 323-24.

[108] Cfr. ALEKSANDR GOLOVIN, *Vstreči i vpečatlenija*, in *Golovin*, Leningrado-Mosca 1960, p. 120, e D. TAL'NIKOV, *Živopis' v teatre*, in «Literaturnyj sovremennik», 1935, 7.

[109] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd* cit., II, p. 26; ID., *Teatr v epochu krušenija monarchii*, in *Sto let: Aleksandrinskij teatr – Teatr Gosdramy* cit., pp. 333-34.

[110] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 69.

[111] Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pp. 304-5; NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd*, II cit., pp. 89-91; ID., *Teatr v epochu krušenija monarchii*, in *Sto let: Aleksandrinskij teatr – Teatr Gosdramy* cit., pp. 335-37; JA. MALJUTIN, *op. cit.*, pp. 81-84.

[112] Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Bašennyj teatr*, in «Apollon», 1910, 8; ID., *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., p. 314; NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchòl'd* cit., II, pp. 94-95; VLADIMIR PJAST, *Bašennyj teatr*, in *Vstreči*, Mosca 1929, pp. 166-80.

[113] Cfr. M. BONČ-TOMAŠEVSKIJ, «*Pokryvalo P´eretty*» *v Svobodnom teatre*, in «Maski», 1913-1914, n. 2-3; EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pp. 310-12; NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 126-32.

[114] Cfr. KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., p. 387.

[115] ALEKSANDRA BRUŠTEJN, *Stranicy prošlogo* cit., pp. 81-82.

[116] Cfr. ANGELO M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959, pagine 157-58.

[117] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, pp. 237-38.

[118] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 171, e NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 155-58.

[119] Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *op. cit.*, pp. 302-4.

[120] Cfr. IGOR' NEŽNYJ, *Teatr Ochlopkova*, in *Byloe pered glazami*, Mosca 1963, pp. 249-302. Cfr. anche FRIEDRICH WOLF, *Das Ochlopkow-Theater und der westliche Zuschauer* (1934-35), in *Aufsätze über Theater*, Berlino 1957, pp. 280-83.

[121] ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre de la Cruauté* (Premier manifeste), in *Le théâtre et son double*, Parigi 1938, p. 104.

[122] Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pp. 305-8; ALEKSANDR GOLOVIN, *Vstreči i vpečatienija*, in *Golovin* cit., pp. 107-14; NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd* cit., II, pp. 132-46; ID., *Teatr v epochu krušenija monarchii*, in *Sto let: Aleksandrinskij teatr – Teatr Gosdramy* cit., pp. 340-42; KONSTANTIN DERŽAVIN, *Epochi Aleksandrinskoj sceny*, Leningrado 1932, pp. 169-72; DORA KOGAN, *Golovin*, Mosca 1960, pp. 31-35.

[123] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 126.

[124] *Ibid.*, p. 124.

[125] *Ibid.*, p. 128.

[126] Cfr. *ibid.*, p. 124.

[127] Cfr. V. DMITRIEV, *Dekoracii Golovína*, in *Golovín* cit., p. 338; DORA KOGAN, *op. cit.*, p. 37.

[128] Cfr. ALEKSANDR GOLOVIN, *Vstreči i vpečatlenija*, in *Golovin* cit., p. 115; NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd* cit., II, p. 207.

[129] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 162.

[130] FEDOR KOMISSARŽEVSKIJ, *Teatral'nyja preljudii*, Mosca 1916, p. 113.

[131] Cfr. A. KUGEL', *Ju. M. Jur'ev*, in *Profili teatra*, Mosca 1929; KONSTANTIN DERŽAVIN, *Jurij Michajlovič Jur'ev*, Leningrado 1939; JA. MALJUTIN, *Aktery moego pokolenija*, Leningrado-Mosca 1959, pp. 71-105.

[132] Cfr. JURIJ DMITRIEV, *Močalov, akter-romantik*, Mosca 1961.

[133] FEDOR KOMISSARŽEVSKIJ, *op. cit.*, p. 90.

[134] Cfr. N. DOLGOV, *K. A. Varlamov*, in «Apollon», 1915, 8-9; NIKOLAJ CHODOTOV, *Blizkoe-dalekoe* cit., pp. 105-6; KONSTANTIN DERŽAVIN, *Epochi Aleksandrinskoj sceny* cit., pp. 150-52; N. TIRASPOL´SKAJA, *Iz prošlogo russkoj sceny*, Mosca 1950, pp. 126-33; ALEKSANDRA BRUŠTEJN, *Stranicy prošlogo* cit., pp. 283-88; JA. MALJUTIN, *op. cit.*, pp. 106-36; G. KRUČININ, *Djadja Kostja*, in «Teatral'naja žizn'», 1960, n. 24.

[135] NIKOLAJ CHODOTOV, *op. cit.*, p. 47.

[136] Cfr. JA. MALJUTIN, *op. cit.*, pp. 110-13, e E. TIME, *A. Ja. Golovin*, in *Golovin* cit., pagine 328-29.

[137] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *op. cit.*, p. 376.

[138] Cfr. JURIJ DMITRIEV, *Moskovskogo Malogo teatra artist Živokini*, in «Teatr», 1960, 9.

[139] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 204.

[140] Cfr. EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pp. 333-43; A. MGEBROV, *Žizn' v teatre*, II, Mosca-Leningrado 1932, pp. 5-146; NICOLAS ÉVREÏNOFF, *Histoire du théâtre russe*, Parigi 1947, pp. 383-88.

[141] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 119.

[142] Cfr. SERGEJ MAKOVSKIJ, *Siluety ruských umělců*, Praga 1922, pp. 69-86; ID., *Aleksandr Benois i «Mir iskusstva»*, in *Portrety sovremennikov*, New York 1955, pp. 401-9. Cfr. anche ALEKSANDR GOLOVIN, *Vstreči i vpečatlenija*, in *Golovin* cit., pp. 104-5.

[143] Cfr. EVG. KUZNECOV, *Iz prošlogo russkoj estrady*, Mosca 1958, p. 329.

[144] Cfr. SERGEJ MAKOVSKIJ, *S. Ju. Sudejkin*, in «Apollon», 1911, 8; V. N. SOLOV'EV, *Sudejkin, ibid.*, 1917, 8-10; ALEKSEJ TOLSTOJ, *Pered kartinami Sudejkina*, in «Žar-ptica», 1921, 1.

[145] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchòl'd* cit., II, pp. 232-33.

[146] Cfr. *Evgenij Vachtangov: Materialy i stat'i*, Mosca 1959, p. 30.

[147] Cfr. M. BEKETOVA, *Aleksandr Blok*, Pietroburgo 1922, pp. 174-78.

[148] Cfr. A. MGEBROV, *Žizn' v teatre* cit., II, p. 193.

[149] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, p. 217.

[150] A. MGEBROV, *op. cit.*, p. 175.

[151] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, p. 201.

[152] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 236-37.

[153] Cfr. MAKSIMILIAN VOLOŠIN, *Pamjati N. N. Sapunova*, in «Apollon», 1914, 4; A. MGEBROV, *op. cit.*, II, pp. 203-7; ALEKSANDR GOLOVIN, *Vstreči i vpečatlenija*, in *Golovin* cit., p. 124.

[154] MICHAIL KUZMIN, *Neždešnie večera*, Pietroburgo 1921.

[155] Cfr. VLADIMIR PJAST, *Teriokskii teatr*, in *Vstreči*, Mosca 1929, p. 243.

[156] Cfr. FEDOR KOMISSARŽEVSKIJ, *Sapunov-dekorator*, in «Apollon», 1914, 4; N. PUNIN, *Tri chudožnika*. II: *N. Sapunov, ibid.*, 1915, 8-9.

[157] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 238-41; A. MGEBROV, *op. cit.*, II, pp. 215-21; V. PJAST, *Teriokskij teatr*, in *Vstreči* cit., pp. 235-44.

[158] Cfr. A. MGEBROV, *op. cit.*, II, p. 202.

[159] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *op. cit.*, pp. 202-3.

[160] Cfr. EVG. KUZNEKOV, *Iz prošlogo russkoj estrady* cit., p. 331, e LEONID UTESOV, *S pesnej po žizni*, Mosca 1961, p. 79.

[161] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, p. 183.

[162] ANTONIN ARTAUD, *La mise en scène et la métaphysique*, in *Le théâtre et son double*, Parigi 1938, p. 42.

[163] A. MGEBROV, *op. cit.*, II, p. 286.

[164] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, p. 313.

[165] Cfr. SERGEJ EJZENŠTEJN, *Neskol'ko slov o moich risunkach*, in *Risunki*, Mosca 1961, p. 193.

[166] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy*, Kaluga 1961, p. 303.

[167] Cfr. A. MGEBROV, *op. cit.*, II, pp. 288-90.

[168] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 367-68.

[169] S. PROKOF´EV, *Avtobiografija*, in *S. S. Prokof´ev: Materialy, dokumenty, vospominanija*, Mosca 1956, p. 46.

[170] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Prokof´ev i Mejerchol'd*, in *Sergej Prokof´ev 1953-1963: Stat'i i materialy*, Mosca 1962, p. 92.

[171] ALEKSANDR BLOK, *Iz dnevnikov i zapisnych knižek*, in *Sočinenija v dvuch tomach*, II, Mosca 1955, p. 463.

[172] *Ibid.*, p. 447.

[173] *Ibid.*, p. 461. Il Dramma musicale era un teatro d'opera pietroburghese, in cui si dava allora la *Carmen*.

[174] A. GLADKOV, *Mejerchol'd govorit*, in «Novyj Mir», 1961, 8.

[175] Cfr. A. MGEBROV, *op. cit.*, II, p. 267.

[176] JURIJ OLEŠA, *Ljubov' k Mejerchol'du*, in «Večernjaja Moskva», n. 33, 9 febbraio 1934.

[177] Cfr. M. BEKETOVA, *Aleksandr Blok*, Pietroburgo 1922, p. 194; EVG. A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pp. 314-16; NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 317-24; A. MGEBROV, *op. cit.*, II, pp. 247-54.

[178] A. MGEBROV, *op. cit.*, II, p. 249.

[179] Cfr. *Teatr imeni Vsevoloda Mejerchol'da: Muzej. Katalog vystavki 5 let (1920-25)*, Mosca 1926, p. 5.

[180] Cfr. JINDŘICH HONZL, *Ochlopkovův divadelní realismus* (1935), in *K novému významu umění*, Praga 1956, p. 190.

[181] Cfr. ID., *Pohyb divadelního znaku* (1940), *ibid.*, p. 252.

[182] Cfr. NIZAM NURDŽANOV, *Tadžikskij narodnyj teatr*, Mosca 1956, pp. 165-66; GALINA UVAROVA, *Uzbekskij dramatičeskij teatr*, Mosca 1959, pp. 8-9; DMITRIJ DŽANELIDZE, *Gruzinskij teatr*, Tbilisi 1959, pp. 62, 69, 267, 317.

[183] A. MGEBROV, *op. cit.*, II, p. 268.

[184] Cfr. VLADIMIR SOLOV'EV, *Sudejkin*, in «Apollon», 1917, 8-10.

[185] Cfr NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 429-30.

[186] Cfr. ANGELO M. RIPELLINO, *Studio introduttivo* a ALEKSANDR BLOK, *Poesie*, Milano 1960, p. 56.

187 Cfr. VLADIMIR SOLOV'EV, *Sudejkin* cit.; VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *O dejstvijach odnogo chudožnika*, in «Zvezda», 1933, 5; GEORGIJ IVANOV, *Peterburgskie zimy*, New York 1952, pp. 61-76; G. KOZINCEV, *Glubokij ekran*, in «Novyj mir», 1961, 3.

188 Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 378-82.

189 Cfr. B. LICHAČEV, *Materialy k istorii kino v Rossii*, in *Iz istorii kino: Materialy i dokumenty*, 3, Mosca 1960, pp. 78-79.

190 Cfr. JURIJ OLEŠA, *Ljubov' k Mejerchol'du*, in «Večernjaja Moskva», n. 33, 9 febbraio 1934.

191 Cfr. *Mejerchol'd o Voskovcovi a Werichovi*, in *10 let Osvobozeného divadla 1927-37*, Praga 1937, p. 105.

192 Cfr. JAROSLAV ŠEDA, *Leoš Janáček*, Praga 1961, p. 279.

193 Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 403-15.

194 Cfr. B. ALPERS, *Teatr social'noj maski*, Mosca-Leningrado 1931, pp. 104 e 127-28; e KONSTANTIN DERŽAVIN, *Epochi Aleksandrinskoj sceny*, Leningrado 1932, pp. 180-81.

195 Cfr. A. R. KUGEL', *V. E. Mejerchol'd*, in *Profili teatra*, Mosca 1929, p. 94.

196 Cfr. DORA KOGAN, *Golovin*, Mosca 1960, pp. 38-41.

197 Cfr. SEMEN GINZBURG, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Mosca 1963, pp. 214 e 228-29.

198 Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, p. 466, e DORA KOGAN, *op. cit.*, p. 43.

199 Cfr. O. AJZENŠTAT, *Režisser-grafik*, in S. EJZENŠTEJN, *Risunki*, Mosca 1961, pp. 34-35.

200 Cfr. M. BELJAEV, «*Maskarad*» *i rabota nad ego postanovkoj A. Ja. Golovina*, in *«Maskarad» Lermontova v teatral'nych eskizach A. Ja. Golovina*, Mosca-Leningrado 1941, p. 34.

201 Cfr. NIKOLAJ PETROV, *50 i 500*, Mosca 1960, p. 129.

202 Cfr. B. AL´MEDINGEN, *Iz vospominanij o rabote Golovina v teatre*, in *Golovin* cit., p. 270; M. BELJAEV, *op. cit.*, pp. 38-39; DORA KOGAN, *op. cit.*, pp. 44-45.

203 Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, pp. 473-74; KONSTANTIN DERŽAVIN, *Epochi Aleksandrinskoj sceny*, Leningrado 1932, pp. 183-84; ID., *Jurij Michajlovič Jur'ev*, Leningrado 1939, pagine 21-22.

204 Cfr. VLADIMIR SOLOV'EV, *«Maskarad» v Aleksandrinskom teatre*, in «Apollon», 1917, 2-3.

205 Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *op. cit.*, II, p. 477; ALEKSANDR GOLOVIN, *Vstreči i vpečatlenija*, in *Golovin, op. cit.*, p. 129; E. TIME, *A. Ja. Golovin, ibid.*, p. 330; JURIJ JUR'EV, *Zapiski*, II, Leningrado-Mosca 1963, pp. 197-98.

206 Cfr. B. AL´MEDINGEN, *op. cit.*, p. 270; M. BELJAEV, *op. cit.*, pp. 37-38.

207 Cfr. B. AL´MEDINGEN, *op. cit.*, p. 274.

208 Cfr. M. BELJAEV, *op. cit.*, p. 42.

209 Cfr. *ibid.*, p. 47.

210 Cfr. ALEKSANDR GLUMOV, *Muzyka v russkom dramatičeskom teatre*, Mosca 1955, pp. 333-54; MARIJA GANINA, *Aleksandr Konstantinovič Glazunòv*, Leningrado 1961, pp. 256-61.

211 Cfr. M. BELJAEV, *op. cit.*, pp. 43-44.

212 Cfr. *ibid.*, pp. 45-46, e DORA KOGAN, *op. cit.*, pp. 46 e 47-48.

213 Cfr. M. BELJAEV, *op. cit.*, pp. 47-48.

[214] Cfr. B. AL´MEDINGEN, *op. cit.*, p. 274.

[215] Cfr. JAKOV MALJUTIN, *Aktery moego pokolenija*, Leningrado-Mosca 1959, pp. 336-38.

[216] ANDREJ BELYJ, *Meždu dvuch revoljucij*, Leningrado 1934, pp. 65-66.

[217] SERGEJ GORODECKIJ, *V. F. Komissarževskaja i simvolisty*, in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj* cit., p. 64.

[218] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *Blizkoe-dalekoe* cit., p. 396; NIKOLAJ PETROV, *50 i 500* cit., p. 112.

[219] Cfr. *K. P. Brjullov v pis'mach, dokumentach i vospominanijach sovremennikov*, Mosca 1961, p. 208.

Capitolo terzo

Intermezzo in tre tempi

1.

La parte piú alta d'una città – guglie, cupole, campanili, miele denso di tetti – dorme; nel sottosuolo, in cunícoli e cave, nella fumosa penombra, tra sentori di muffa, nel ventre umido della terra, con piccoli «sketch», «miniature» mimiche, smorfie, con numeri briosi ma quanto spettrali ingannano la notte i cabarets, i palcoscenici lillipuziani. L'allegría intellettuale s'adopra a dissolvere l'angoscia del buio, minuscole forme vorrebbero intessere un teatro d'oblío, – ma il freddo di fuori, ciò che si prepara nel mondo, l'íncubo di cataclismi imminenti penetrano sin qui, fra i tavolini, nelle mani dei mimi che svolazzano come scure farfalle, nell'inautentica staticità delle belle statuine, nel canto, nelle parodie.

Nella *Mia vita nell'arte* Stanislavskij descrive con molti colori la gaia serata del 9 febbraio 1910, in cui gli interpreti del suo teatro, nella sala adorna di palloncini, lampioni cinesi, ghirlande e strepitante di raganelle e fischietti, come le fiere sotto le «montagne ghiacciate», si esibirono in caricature del circo, dell'operetta, del caffè-concerto. Lo stesso Stanislavskij, in marsina, calzoni bianchi di cuoio d'alce, guanti bianchi, il cilindro a sghimbescio, un nero pizzo puntuto, un enorme naso, fingendosi direttore di circo, sollecitava con la lunga frusta gli attori che cavalcavano ronzini di cartapesta. Suleržickij, nell'uniforme di qualche granducato vaudevillesco, si faceva lanciare su Marte, finendo in un cerchio da cavallerizza. E, nelle spoglie di maestro concertatore, *un'orchidea nell'occhiello del frac*, Nemiròvič-Dànčenko dirigeva la canzonatura del primo atto de *La belle Hélène*[1]. Era presente Gordon Craig, l'amletista, giubba a coda di rondine, *un grande crisantemo all'occhiello*[2].

Queste serate di burle e di parodie d'altri generi scenici ricorrono spesso nella storia del Teatro d'Arte col nome di «kapústniki». La parola «kapústnik», da «kapústa»: cavolo, è dovuta al fatto che soprattutto si davano nella Quaresima, quando si mangia di magro. Colui che ha del Teatro d'Arte un'immagine austera, inflessibile, stupisce di queste diversioni nella futilità e nell'inezia. Ma in realtà Stanislavskij e i suoi vicàri adoravano le bagattelle teatrali, le imitazioni, le celie, – e anche ad esse si applicarono col consueto puntiglio.

Quei «kapústniki» diedero origine al cabaret «Il Pipistrello» («Letúčaja Myš'»), che si aprí il 29 febbraio 1908 in un'angusta cantina mal illuminata. Al grigio soffitto a volta era appeso lo spauracchio d'un pipistrello. Il bianco gabbiano di Čechov aveva generato una nera (ma lieta) nòttola.

Animatori di quest'impresa l'attore Nikíta Balíev e il mecenate Nikolàj Taràsov, uno dei molti «laici» che si legarono al carro del Teatro d'Arte: un raffinato *dal fiore all'occhiello* che, col suo gusto dell'irrisione sfumante in mestizia elegiaca, delle fantoccerie verlainiane, influí sulle tendenze del «Pipistrello», ma per poco: nell'ottobre del '10 si tolse la vita[3].

All'inizio, piú che un cabaret, il «Pipistrello» volle essere un circolo intimo, un angolo di riposo e di svago per gli attori del Teatro d'Arte. Vi si rifugiavano la notte, dopo lo spettacolo, lontano da occhi curiosi, e alcuni di loro eseguivano sulla sua piccola scena «couplets», improvvisi farseschi, parodie delle vicende artistiche a Mosca e dello stile dei commedianti di grido, numeri di illusionismo, buffonerie, stravaganze, – quasi a rincorrere quella teatralità che il Teatro d'Arte aveva esiliato, e che invece vi riaffiorava ogni tanto con l'evanescente sogghigno del gatto di Alice.

Balíev faceva da intermediario fra scena e platea, ma in effetti non esisteva distacco fra attori recitanti ed attori-pubblico, che si scambiavano bordate di burle in un clima sereno, senza offese né bronci.

Gli inquilini del «Pipistrello» celebravano anniversari fittizi, proverbiavano rappresentazioni del Malyj e dello stesso Teatro d'Arte. Con marionette schernirono la messinscena de *L'oiseau bleu*, mostrando come Stanislavskij (Tyltyl) e Nemiròvič (Mytyl), incalzati dalla Fée Bérylune, andassero in cerca dell'«oiseau bleu» del successo. Nell'episodio della foresta, invece di alberi astiosi, con le penne dei recensori li aggredivano i giornali di Mosca. E nel cimitero, al loro passaggio, sorgevano su dalle tombe i lavori drammatici, che il

Teatro d'Arte aveva «massacrati» e «sepolti»[4].

Al «Pipistrello» si tennero talvolta serate in onore di ospiti illustri: per il direttore d'orchestra Arthur Nikisch, ad esempio[5]. Due attrici in costumi del dramma *Lo zar Fëdor Ioànnovič* lo accompagnarono dall'ingresso dell'«ipogèo» al palcoscenico, facendolo sedere su un trono, fra quattro armígeri, sullo sfondo d'un panorama della Piazza Rossa. Moskvín, in aspetto di Fëdor, gli lesse un indirizzo in versi modellati su quelli di Aleksèj (Konstantínovič) Tolstòj e gli impose sul capo la «corona di Monomàcho». E alla fine, dopo un programma di scherzi e giocolería, tenendo un bicchiere di champagne nella sinistra, Nikisch diresse *con una rossa rosa dal lungo stelo* un «potpourri» della *Vedova allegra*.

A mano a mano però le porte del «Pipistrello» cominciarono a schiudersi, e scrittori, compositori, pittori vi irruppero, estranei al Teatro d'Arte. Anche quando passò in un locale piú grande (al vicolo Miljutinskij), i suoi soci si sforzarono di conservargli il carattere di club per eletti, frenando l'afflusso dei non iniziati.

Ma, ciò nonostante, il legame con la «casa madre» a poco a poco si stinse, si fecero sempre piú rare le «tòmbole» di famiglia, – e divenne alla fine un normale teatrino per un largo pubblico. Nel '15 si trasferisce in un'ampia sala con palchi e platea (senza piú tavolini da caffè-concerto), in un sotterraneo del palazzo Nirenzee, che era allora il piú alto di Mosca. Un madornale lampione di ghisa con un pipistrello inchiodato rischiarava l'ingresso, la testa semicalva di Balíev, sulla soglia ad accogliere gli spettatori[6].

Pingue e bonario, la faccia paffuta, era ancora Balíev, nell'inappuntabile smoking *dal crisantemo all'occhiello*, Wörterclown, a ricucire in un angolo della ribalta i diversi numeri con lèpide improvvisazioni e facezie[7]. E fu Balíev a riconnettere, dopo la rivoluzione, il «Pipistrello» («La chauve-souris») a Parigi, portandolo nel '20 e '21 al Théâtre Fémina a successi, che agguagliarono quelli dei Balletti Djàgilev[8]. Nel febbraio '22 troviamo la compagnia al 49th St. Theatre di New York. In séguito continuerà ad esibirsi in America, ormai come «Russian-English entertainment».

Rivolgendosi al pubblico, e non piú ad affiliati, il «Pipistrello» dovette mutare registro, e surrogò le satire in cifra, i motteggi allusivi, i trastulli fra amici con un piú intelligibile repertorio di scene mimiche, di buffonerie musicali, di vignette animate.

Colorite figurine di Vjàtka si mettevano in moto con rigida grazia; sembianze di annosi ritratti scendevano dalla cornice, per intrecciare gavotte; soldatini di stagno marciavano; una bambola ballava una polca dell'ottanta. Staccandosi da un gigantesco orologio, ornamento d'antica «console», le statuette di Sèvres d'una marchesa e d'un conte in parrucca (come uscite da poesie di Kuzmín) atteggiavano con civettuole movenze un minuetto sulla scía d'una vecchia canzone francese.

E ancora: un «lubòk» popolare, una stampa «en trompe-l'œil» si avvivava, sporgendo gli interpreti il viso impiastrato a colori vistosi da squarci della tela dipinta. Oppure era un quadro di Maljàvin, *Il túrbine*, a scuotersi: e contadine col «sarafàn» e fazzoletti scarlatti, sulle guance meluzze vermiglie, si lanciavano a vòrtice attizzando uno sventolío di ubriache fiamme di cotonina e di nastri, un rosso caos, un incendio tartaro, asiatico.

Balíev insomma sceneggiò pastorali del XVIII secolo, vetuste incisioni folcloriche, quadri, avventure di sgargianti balocchi, longeve canzonette di Russia e di Francia, ed inoltre aforismi di Koz′mà Prutkòv, romanze zigane e di Glinka, frasi storiche di personaggi eminenti, sciarade, proverbi, mazurche, canti d'ússari, immagini di tabacchiere, momenti di genere della Mosca dei tempi passati, – traendone languide pagine d'album, acquerelli gestuali[9]. E solo di rado si cimentò in tentativi piú ardui, adattando *La tesoriera di Tàmbov* di Lérmontov, *Il naso* e *Come leticarono Ivàn Ivànovič e Ivàn Nikíforovič* di Gogol′, *La fontana di Bachčisaràj, Il conte Núlin, La dama di picche* di Puškin, le due ultime cose con musica di Aleksèj Archàngel´skij[10].

In questi aggraziati «biscuits» spesso stucchévoli, in queste cerimonie d'animazione, in questi sotterfugi di marionettismo si avvertiva qualcosa della tendenza del Teatro d'Arte ai «tableaux vivants», ma soprattutto il ricordo di balletti come *Lo schiaccianoci*, col suo magico Konfitürenburg, la sua Fata Dragée, il suo valzer di fiori, le danze di generi coloniali personificati e lo stuolo di caramelle, «pralines», marzapane, «fondants», panpepato, uva spina su gambe. Un dolciume ai confini del «Kitsch».

Per il gusto dei tempi andati, le smànie retrospettive, la bambolería, il «Pipistrello» tiene del manierismo diffuso nelle arti russe del primo Novecento. I suoi numeri inventano un mondo di porcellana, di zucchero

d’orzo, di «bergeries» verlainiane, troppo amabile, troppo squisito, un emporio di pastorelle e di crinoline, di negretti-nougat, di soprammòbili, di infiocchettati pupazzi danzanti (ma senza tragedia: senza il blokiano «succo di mirtillo»). Come scrisse James Agate, nei programmi del «Pipistrello» si mescolavano «barbarian ecstasy, gallantry under French Louis, naïve buffoonery, the porcelain sentimentality of Sèvres or Dresden»[11]. Una fragile serra, una flora di sotterraneo che la rivoluzione avrebbe spazzato.

Nonostante la vívida appariscenza, – le «miniature» leziose, le «bezdelúški», ossía i nínnoli del «Pipistrello» avevano in fondo il pallore delle iridàcee dipinte su vecchie scatoline di cipria, delle sdolcinate immagini rococo che una volta adornavano i calendarietti dei parrucchieri.

C’era in quei numeri la stessa malinconía del passato che dava un sapore di cose sottratte all’oblío, una pàtina antiquaria agli spettacoli del Teatro d’Arte. Eppure, a contrasto con questo manierismo stilizzatore, con questi magazzini di bambole, già imperversava l’irriverente «helzapoppin» dei futuristi.

2.

Nel dicembre del 1911 alcuni scrittori, pittori, registi (fra i quali Aleksèj Nikolàevič Tolstòj, Dobužinskij, Petròv, Sapunòv, Evrèinov, Sudèjkin) vagavano per le umide strade di Pietroburgo, in cerca d’uno scantinato per un club artistico che sostituisse la «Casa degli Intermezzi». Li guidava un uomo della Mejerchòl′dia, Borís Konstantínovič Prònin, esuberante, irrequieto organizzatore di piccole scene, vulcano di fantasticheríe, misterioso come i direttori di teatro romantici, infatuato anche lui di Hoffmann e della commedia italiana.

Dopo aver girato la città in lungo e in largo come «cani randagi», infine trovarono asilo in un sotterraneo gelido e gonfio di muffa, che un tempo era servito a un vinaio di cantina. E, accrescendo d’un nuovo campione la fauna dei cabarets europei, risolsero di chiamarlo «Brodjàčaja sobàka», ossía «Il cane randagio»[12]. L’insegna dipinta da Dobužinskij raffigurò un cagnolino con una zampa posata su una maschera tragica.

Scacciando il buio, il freddo, il múcido, Prònin, con l’aiuto di Sapunòv, di Sudèjkin, di Aleksàndr Jàkovlev e di Borís Grigòr′ev, che ne abbellirono le pareti, trasformò quell’angusta canova e sentina di topi in un rifugio cordiale. Due stanze che contenevano al massimo cento persone e un bugigàttolo, in cui prese alloggio lo stesso Prònin col suo scarruffato e sudicio barbone Muška. Vi si scendeva per una scaletta di dieci gradini. All’ingresso, su un grande leggío, riposava il «Libro porcino-cagnesco» («Svinàja sobàč′ja kniga»), un grosso in-folio, rilegato in azzurra pelle di porco, dove i visitatori segnavano il nome e giudizi e sproloqui.

V’erano un piccolo podio, e divani, e fantasiosi camini da castello gotico. In una delle due stanze, la piú ampia, tredici sgabelli attorniavano un tavolo tondo, sul quale pendeva un largo cerchio di legno con tredici ceri, attaccato a quattro catene cadenti dai quattro angoli. Su quel lampadario funèreo e streghesco, ideato da Sapunòv, la prima sera qualcuno depose, e vi rimasero come reliquie, una mascherina di velluto ed il lungo guanto bianco di un’attrice.

Il programma era affidato di solito al caso e all’improvvisazione. Ma vi si tennero anche serate a soggetto, «lunedí musicali», lezioni di Kul′bin e Pjast, una festa per Max Linder, un banchetto in onore del Teatro d’Arte, letture di versi, un «recital» di danze di Tamara Karsàvina, una rassegna di drammi di Michaíl Kuzmín.

A singolari avvenimenti Prònin riservava piú d’una serata: apprestò una «Settimana caucasica» (con una mostra di oggetti orientali), una «Settimana del re dei poeti francesi Paul Fort», una «Settimana di Marinetti». Quest’ultimo, nel febbraio 1914, passò varie notti al «Cane randagio», turbandosi se udiva il fonema «púškin», per lui vuoto sinònimo di «passatismo», o se al pianoforte sonavano un tango[13].

La scapigliatura artistica pietroburghese costituiva l’attrazione precipua di questo ritrovo. Vi si incontravano parecchie «maschere» del carnevale dell’epoca: la blusa gialla di Majakovskij, il crisantemo all’occhiello di Severjànin, la frangetta della Achmàtova… E ballerini, pittori, interpreti del teatro di prosa, e musicisti, e diversi scàmpoli di quel sottobosco che alligna agli orli della creazione.

Prònin aveva diviso l’umanità in due categorie: gli artisti ed i farmacisti, ossía i borghesi, àvidi di conoscere da presso i costumi e l’ambiente e i deliri della tanto discussa «bohème». Egli accoglieva sulla soglia al grido

di «Hommage! Hommage!» i farmacisti e, sfruttando la loro curiosità, ne spillava un costoso biglietto d'ingresso, il cui prezzo saliva nelle occorrenze speciali. Nei sabati e nei mercoledí cosiddetti «straordinari» li obbligava inoltre a indossare cappellucci di carta a colori, perché, folleggiando, gli austeri e altolocati borghesi palesassero, nell'ambigua penombra del sotterraneo, il loro rovescio ridicolo, quell'immaturità che, secondo Gombrowicz, è la vera sostanza degli uomini.

Il «Cane randagio» fu il nido e il ridotto dei poeti acmeistici. Lo frequentarono con religiosa assiduità Mandel'štàm, Gumilëv (sempre in nero stiffelius), Georgij Ivànov dal viso (per dirla con Šklovskij) «come dipinto su un uovo giallo-rosa di gallina, non ancora imbrattato»[14]. Ma soprattutto vi campeggiò, nella veste di nera seta cangiante, la fronte coperta da nera frangetta di lacca, Anna Achmàtova:

> E il volto sembra piú pallido
>
> per la seta che tende al lilla,
>
> giunge fin quasi alle sopracciglia
>
> la mia frangetta non ondulata.

Il paesaggio di queste fattezze appartiene ai piú memorabili miti del tempo, come lo strascico delle creature blokiane, come l'effigie d'airone di Chlébnikov. Esile, diafana, le clavícole molto sporgenti: «neroalígera mia! negromante!» la invoca Marína Cvetàeva; sulle spalle la tenebra d'un corvino mantello spagnuolo cosparso di rose rosse: cosí Blok la ritrasse nel '13.

Benché meno accetti a Prònin, perché mettiscandali, anche i futuristi convenivano al «Cane randagio». Qui Majakovskij, l'11 febbraio 1915, guastò il compiaciuto abbandono della consortería farmacèutica, recitando le irrisorie quartine di *A voi:*

> Voi che passate da un'orgetta all'altra,
>
> che avete il bagno e il gabinetto caldo,
>
> non arrossite a legger sui giornali
>
> dei proposti alla croce di San Giorgio?
>
> Sapete voi, incapaci, innumerabili,
>
> voi che pensate a rimpinzarvi meglio,
>
> che una bomba in quest'attimo ha squarciato
>
> al tenente Petròv, forse, le gambe?
>
> Se egli, spinto al macello, si accorgesse
>
> d'un tratto, crivellato di ferite,
>
> che lascivi intonate Severjànin
>
> col labbro lúrido di cotoletta!
>
> A voi, amatori di donne e pietanze,
>
> dare la vita per fornirvi spasso?
>
> Piuttosto in qualche bar andrò a servire
>
> alle puttane succo d'ananasso.

Quei versi, martellati con voce reboante, provocarono strilli e schiamazzi d'orrore. A detta di Šklovskij, i borghesi gridavano, come si grida sulle montagne russe, quando il carrello va giú a precipizio[15].

Trovate notizia di questa tana, di questo vascello sommerso fra le paludi di Pietroburgo nel romanzo di Blaise Cendrars *Le plan de l'aiguille* (1927). E non importa se la narrazione del poeta francese si svolge nel settembre 1904, mentre il «Cane randagio» fu in realtà inaugurato la sera del 1° gennaio 1912. Cendrars immagina che il milionario inglese Dan Yack, errando per i tracciati geometrici della Palmira boreale, càpiti nel cabaret e venga accolto sul limitare da Prònin:

«La fumée du lieu vous affecte d'astigmatisme. La vision est troublée, inégale. Les personnages en scène s'agitent dans du lointain pour se rapprocher soudainement et apparaître déformés comme dans un aquarium. D'étranges poissons des tropiques montent des profondeurs, grimpent le long des mures pour aller s'iriser sous la rampe vitrifiée du plafond. Ce sont les tableaux lumineux de Jakovleff, de Ssoudaïkine, de Grigoriew»[16].

Farmacisti ed artisti riparavano nel «Cane randagio», come tassi in una buca, ad eludere il fragore della vera vita, l'incalzare degli accadimenti. Con la sua consueta tetràggine Blok, nel diario (7 ottobre 1912), definisce quel sotterraneo «una casa da giuoco parigina di cento anni addietro»[17].

Ma bisogna vincere in qualche modo l'angoscia, bisogna fingersi allegri. Ed ecco, nelle mascherate di Epifanía e Carnevale, gli attori vi giungevano dai teatri in costume. A sentir Cendrars, le cameriere, vestite di «petites culottes collantes en gros reps de soie vert», portavano parrucche verde veronese, e Prònin ne aveva una blu pappagallo[18].

Gli assidui del «Cane randagio» bramavano di apparire impenitenti e peccaminosi, ma, si capisce, era solo un peccato Liberty, esornativo, una posa da teatro «convenzionale». Dice l'Achmàtova in una poesia del '13:

> Qui siamo tutti gaudenti, peccatrici,
>
> com'è triste per noi stare insieme!
>
> Sulle pareti volatili e fiori
>
> si struggono per le nuvole.
>
> Tu aspiri la nera pipa
>
> con strani globi di fumo.
>
> Io ho indossato la gonnella stretta,
>
> per sembrare ancora piú snella.
>
> Sono inchiodate in eterno le finestre:
>
> e là fuori che c'è, brina o burrasca?
>
> Ad occhi di gatta prudente
>
> somigliano i tuoi occhi.
>
> Oh, come si affligge il mio cuore!
>
> Aspetto forse l'ora suprema?
>
> Ma colei che adesso sta danzando
>
> sarà senza dubbio all'inferno.

Trascorrevano dunque le ore notturne là dentro, pigiati come in un tuorlo, osservando piccole recite, allineando bottiglie come birilli. Dai corpi esalava odore di notte sveglia, quel non-lavato dell'insonnia che, nei cabarets, si mescola ai vapori del vino e agli effluvi di ammoniaca dei gabinetti.

Denominandolo «Sovà» («La civetta»), Kuzmín, che compose (parole e musica) l'inno del «Cane randagio», nel romanzo *Viaggiatori naviganti* (*Plàvajuščie putešèstvujuščie*, 1915), ne ha descritto le lunghe nottate,

l'atmosfera fumosa, greve di alcoolici, d'afa, di sudaticcio. Le impressioni di Cendrars corrispondono in pieno a quelle di Kuzmín:

«La chaleur dégouline comme du fard et une petite ampoule électrique nage au fond de chaque verre sur une bouée de citron. Comme les Indiens plongeurs de perles du lac Titicaca, les gens respirent à l'aide de deux chalumeaux de paille. Ils sont tous accroupis dans une vase de velours zinzolin et de peaux d'ours blanc. Des petites globules d'éther et de soda viennent crever contre leurs pommettes. Les yeux clignent. Tous les visages sont croustillés, fendillés et grésillent comme la goutte d'opium au bout de l'aiguille»[19].

L'ebrietà e la strettezza e la fiévole luce davano ai frequentatori del «Cane randagio» una sorta di assenza di peso, di levitazione surreale, hoffmanniana, sciogliendo lacrime, ciarle, entusiasmi, discorsi da bocca a orecchio, flirt, gelosie, làbili tradimenti.

All'alba, un quadro di Munch. Cadaverici vólti, fantocci non piú imponderabili, ma afflosciati, rigonfi, con barlumi di colpa. Qualcuno singhiozza, altri dormono, uno strepita versi, uno picchia sui tasti del pianoforte. E poi l'apprensione di risalire oscillando i gradini della scaletta, di uscire dalla cantina, come angeli zoppi dopo la caduta, nell'immensità del reale, in cui già si avvertono l'approssimarsi dell'uragano, le trombe del proletario Giudizio.

Nel '17, quando ormai al «Cane randagio» era subentrata la «Tappa dei commedianti» («Privàl komediantov»), un'altra «cripta» di Prònin, la Achmàtova scrisse con malinconia:

> Sí, io le amavo quelle riunioni notturne,
>
> i bicchieri ghiacciati su un piccolo tavolo,
>
> il vapore fragrante, sottile del nero caffè,
>
> il calore invernale, pesante del rosso camino,
>
> la gaiezza mordace della burla letteraria,
>
> e dell'amico il primo sguardo, angoscioso e smarrito.

3.

Quali fili sottili uniscono la parodía al parodiato? A piú d'uno si fa chiaro, nell'assistere a numeri di parodía, come siano vulnerabili la diligenza, l'impegno, l'austerità dei nostri atti. Quando il teatro piroetta nei piccoli nulla della caricatura, come appaiono ridicoli il presbiteriano sussiego, lo zelo con cui recitiamo le minuzie del vivere, e sebbene, data la frivolezza del giuoco, ciò possa sembrare eccessivo, pure a molti tocca il cuore come un segno di inanità e di goffaggine delle umane fatiche uno «sketch» che si propone soltanto di indurci a sorridere.

Teatrino di parodie e di burleschi fu lo «Specchio curvo» (ossía deformante: «Krivòe zérkalo»), fondato nel 1908 a Pietroburgo dal critico Aleksàndr Rafaílovič Kugel′ (Homo novus) e dalla moglie, l'attrice Zinaída Vasíl′evna Cholmskaja. Ne diresse le sorti il regista e drammaturgo Nikolàj Evrèinov, anche lui caudatario della commedia dell'arte, teorico della teatralità universale, con lo scilinguàgnolo di un metafisico imbonitore e attitudini da saltimbanco, maestro di minuscole forme, di celie, di pantalonate.

Che cosa parodiavano i numeri dello «Specchio curvo»? Soprattutto generi e guise di teatro: il «mélo» parigino, l'operetta viennese, gli stampi dell'opera e del balletto classico, il folclorismo posticcio delle compagnie giròvaghe ucraine, i copioni mistici dei decadenti, i «poncifs» dei commediografi di cassetta, l'esecuzione convulsa e straziante delle romanze zigane, i concorsi drammatici, e ancora: le vedette e i negrieri del varietà, le «duncaniste» danzanti a piedi nudi, gli «apaches», i «bosjakí», ossía gli interpreti d'una maschera di pezzente ribelle, ispirata ai vagabondi gor´kiani, i guitti della provincia, le virtuose di «canzoni intime» e di altre flebilità da salotto[20]. Parecchie di queste arguzie sgorgarono dall'inventiva dello stesso Evrèinov.

Kugel′ rassomigliò lo «Specchio curvo», «teatro di scepsi e di negazione», all'operetta di Offenbach[21]. A noi ricorda piuttosto il Théâtre rouge del Ponukélé nel romanzo *Impressions d'Afrique*, in cui, con meticolosa e glaciale canzonatura, Raymond Roussel avvicenda ed anatomizza i numeri d'uno strampalato spettacolo: di

acrobati, illusionisti, tenori, funamboli, dive tragiche, clowns, fenomeni da baraccone.

Persino il «conferenziere» di questo cabaret, Konstantín Gibšman, era in fondo l'immagine d'una parodía. Basso, sferico, gli occhietti sporgenti, la testa calva, alonata da un anello di folti cernecchi, incarnava il presentatore inesperto e spaurito, che precipita le parole e si imbroglia e non riesce a coordinare col balbettante discorso gli impacciati gesti burattineschi[22].

Accenneremo ad alcune delle parodie. E anzitutto alla piú famosa: *Vampúka, principessa africana*, con musica di Vladímir Erenberg, rappresentata nel 1908. Il librettista di questa derisione dei vezzi dell'opera, Michaíl Volkonskij, compilatore di macchinosi romanzi storici, s'era firmato Ančàr Mancenílov: Antiàride Mancinella, accostando i nomi di due velenosi alberi esotici[23].

Siamo in mezzo al deserto. La giovane principessa africana Vampúka, una «faraònide», per dirla con Gadda, cade in deliquio al ricordo del padre estinto. Mentre il suo «disinteressato tutore» Merinos va in cerca d'acqua, il leggiadro Lodyrè (da «lòdyr´»: fannullone) la rianima con un bacio ardente. Il loro duetto d'amore al chiaro di luna è troncato però dal minaccioso appressarsi di etiopi invasori.

Conquistato il paese, il sovrano Strofokamil IV (Struthio Camelus) piega alle sue voglie la casta Vampúka. Mescolandosi a un gruppo di «minnesinger» etiòpici, Lodyrè tenta di liberare l'amata, ma viene scoperto e condannato al supplizio. Alla fine, deus ex machina, Merinos, piombando nelle spoglie di colonialista europeo, rovescia la situazione: disperde gli etíopi e ne fa giustiziare il sovrano, permettendo cosí che Vampúka e Lodyrè convolino a nozze.

Questo ameno «libretto esemplare» intendeva dunque schernire gli intrecci arzigogolati, i meandri improbabili, i personaggi artificiosi, l'ingenuo esotismo del teatro lirico, e insieme quei vocalizzi infiniti, quei modi inautentici, quelle finteríe dei cantanti, che Landolfi chiamò «melotecnica».

L'enorme successo dello spettacolo fece sí che la parola «vampúka» divenisse in breve sinònimo degli orpelli e dei luoghi comuni delle opere. Ma la parodía apparrà piú ridévole a chi conosca l'origine di questo termine[24]. Le educande dell'Istituto Smol′nyj si erano recate dal principe Ol′denburgskij con omaggi floreali, cantando su un'aria di *Roberto il Diavolo:* «Vam puk, vam puk, vam puk cvetòv podnòsim» ovvero: «A voi un bouquet, a voi un bouquet, a voi un bouquet di fior porgiam».

Per cui la «principessa africana», che porremmo vicino alla cantante pettoruta e maestosa d'un disegno di Ejzenštejn e ai «baritoni ben nutriti» di Majakovskij, – nascendo dell'incollarsi fortúito di due paroline («vam-puk»), non è altro che un aggregato sonoro, un simulacro verbale, un «errore» acustico.

Come invecchia la parodía. E come si fanno pesanti col tempo i suoi abiti, le sue frange spumose. Ha strigliato, ammiccando con ciglia allegre. Ma poi? Nella grandissima fugacità delle forme dello spettacolo è certo la piú fugace, la piú cancellabile. Eppure qualcosa di lei sopravvive: il nome «vampúka», ad esempio, che in fondo potrebbe applicarsi ai difetti di qualsiasi genere di teatro, non solo a quelli che aduggiano la «casa dell'opera buffa».

Il mondo dell'opera riapparve nella parodía *La tournée di Ryčàlov*, dello stesso Ančàr Mancenílov, che cuculiava lo stile odeonesco dei cantanti di bassa provincia[25]. Lo sfiatato tenore Ryčàlov (da «ryčàt´»: ruggire), cui la raucedine e gli anni vietano ormai i palcoscenici delle due capitali, arriva in una cittaduzza remota, per interpretare l'opera *Gli sciuani* di un immaginario compositore distrettuale.

Il fiasco però non è imputabile tanto alle sue stonature, quanto al comportamento del coro. Perché il caporale della guarnigione, invece di quelli addestrati a impersonare gli «sciuani», invía altri soldati ignari dell'opera, e il regista, il quale ha un terribile mal di denti, è costretto ad istruire in gran fretta le nuove comparse.

«Mi metterò – dice – dietro una quinta, e voi ripetete i miei gesti». La sprovveduta accozzaglia non stacca gli occhi di dosso al povero arnese che, a furia di sciacquarsi la bocca con vodka, è ormai ubriaco. Se lui si tiene la guancia per le trafitture, di colpo i figuranti lo imitano; se fa un cenno, a indicare: «no, non cosí», muovono tutti la mano vezzosamente; e se si afferra la testa dalla disperazione, ecco un'intera spalliera di disperati…

Al meglio dello «Specchio curvo» va ascritta una «buffonata registica» di Evrèinov (11 dicembre 1912), che

offriva in cinque stili diversi di messinscena una sintesi del *Revisore:* alla maniera tradizionale, nello spirito di Reinhardt, alla Craig, coi «gags» delle pellicole «slapstick», con le fórmule del Teatro d'Arte.

Nella variante secondo Reinhardt, concepita come se il testo fosse stato trasposto in versi da Hofmannstahl per la musica di Humperdinck, la scena rappresentava la facciata d'una casa ucraina con gli abbellimenti floreali dello Jugendstil monacense. Riso, Satira e Umore eseguivano un ballo alla russa. Gli impiegati, in tricorno e uniformi fantastiche, assunsero cipigli militareschi.

La regía misteriale alla Craig era accompagnata da musica d'organo e di violino e da mesti rintocchi. Alla ribalta i poliziotti Svistunòv e Deržimòrda, in aspetto di angeli alati, davano fiato alle trombe. I buròcrati, simboli di scandalose passioni, avevano neri mantelli e maschere. Nella riduzione cinematografica, mutando il sindaco in una sorta di Ridolini, Evrèinov fece della vicenda di Gogol′ una traballante sequela di gesti affannati, a singhiozzo, di inseguimenti, di equívoci e di capitómboli.

La messinscena nel gusto del Teatro d'Arte beffava la regía del *Revisore*, curata da Stanislavskij il 18 dicembre 1908, una regía minuziosa, caparbia, d'un fanatismo archeologico da rammentare i Meninger.

La burla di Evrèinov suppose che l'illusorio regista, scolaro di Stanislavskij ed autore d'una dissertazione dal titolo *Semipausa e pausa dell'«atmosfera»*, in cui dimostrava che «il quadrato dell' "atmosfera" è inversamente proporzionale alla distanza del teatro dalla vita», avesse approntato con maniaca scrupolosità lo spettacolo. Al pari del maestro, dopo intense ricerche, costui s'era convinto che il luogo d'azione del *Revisore* sia Mírgorod e vi s'era recato, per indagar negli archivi la storia della città e riconoscere la casa del sindaco.

La sua partitura conteneva tutti gli ingredienti del teatro naturalistico, tutte le iperboli di Stanislavskij: penombra, superfluità di dettagli (il sindaco scacciava le mosche con una pantòfola, un buffo di vento gonfiava la tendina alla finestra, Anna Andrèevna si soffiava il naso in un fazzoletto a rabeschi), dovizia di rumori «off» (un «carillon», il chicchiriare d'un gallo, un muggire di vacche, un nitrir di cavalli, latrati, scampanío, tintinnío di sonagli, il canto d'un postiglione), figurette episodiche (ad esempio, una ragazza scalza in un logoro «sarafàn», che portava ora un vaso da notte seminascosto dal grembiule, ora una brocca d'acqua, ora una candela accesa, e porgeva la pipa al sindaco, e innaffiava le piante sul davanzale), esorbitanza di oggetti sbadiglianti di noia (specchi, vasi da fiori, scaffali, orologi, una gabbia con un canarino, un divano con la schiena al pubblico).

Nella messinscena del *Revisore* difatti Stanislavskij aveva ecceduto nell'attrezzería, ammonticchiando una serqua arrogante di cimèli, gingilli, stoviglie, carabàttole del tempo di Gogol′[26].

Evrèinov riprese la satira del naturalismo nella «buffonata» *La quarta parete* (*Četvërtaja stenà*, 22 dicembre 1915), raffigurando i tormenti d'un cantante che deve incarnare il Faust di Gounod secondo i precetti stanislavskiani. Il direttore pedante, accanito paladino dell'imitazione del reale, affermava: «La quarta parete!… Ecco l'alba del nuovo teatro! – d'un teatro libero dalla menzogna, dal commediantismo, dai compromessi indegni della pura arte!»

In questa canzonatura l'assillo della «riviviscenza» sfiorava il delirio. Svolgendosi l'intreccio in Germania, gli interpreti avrebbero cantato in tedesco. La parte di Mefisto veniva soppressa, perché nella vita non si hanno sembianze trascendentali. Il veleno doveva essere autentico miscuglio di acido prússico e di stricnina. Di tutta la recita, al pubblico sarebbe apparso soltanto un esiguo riquadro attraverso la finestra d'una massiccia quarta parete. Ma ciò non impediva che il protagonista, nel periodo delle prove, fosse costretto, per meglio «rivivere», a indossare tutto il giorno il costume e a dormire sul palcoscenico, arredato a guisa di laboratorio faustiano. Per effetto di tante manovre e ricette e torture, il cantante impazzisce e tracanna, uccidendosi, la coppa di stricnina.

Quei bozzetti burleschi si ricollegavano, nella struttura, nel tono, nel gusto dell'incongruenza, alle commediole satiriche dell'inesistente scrittore ottocentesco Koz′mà Prutkòv, inventato dai due fratelli Žemčúžnikov e da Aleksèj (Konstantínovič) Tolstòj. Non a caso questo simulacro di letterato, chimerico come il giardiniere Putois d'uno dei «récits profitables» di Anatole France, fu il nume tutelare dello «Specchio curvo».

La biografia fantastica di Prutkòv asserisce che egli si spense il 13 gennaio 1863. Per celebrare il cinquantesimo anniversario della «scomparsa», nel '13, Evrèinov ne mise in scena la «natural-colloquiale» rappresentazione *O promètčivyj turka ili: prijàtno li byt´ vnukom* (Il turco imprudente ovvero: se sia piacevole

esser nipoti)[27].

Sconclusionati ciarloni si incontrano in un salotto, per tesser le lodi, dinanzi a una tazza di tè, del defunto Ivàn Semënyč, ma la conversazione, saltando di palo in frasca, tocca altri argomenti: l'Oriente, «topazio e sardònica», il prezzo del pane, il violino e la colofònia, le distanze geografiche, finché sopraggiunge il morto, indignato, ad annunziare ad una di loro, la vedova Razorvàki, che ella ha un nipote di origine turca.

Matassa di opachi «bavardages» non oggettivi, di frasi senza capo né coda, di chiacchiere da «samovàr», questo scherzo di Prutkòv precorre singolarmente il dialogo inerte ed alogico di certi brani delle *Tre sorelle* e persino il linguaggio di vento, l'attònito vaniloquio dei personaggi di Ionesco.

A ben guardare, era anch'esso una parodía: parodía dello psicologismo di teatro il monodramma, che Evrèinov propugnò, coltivandolo allo «Specchio curvo». Ossía il dramma, che si immedesima con la concezione del protagonista e in cui il mondo appare cosí come quello lo percepisce.

Se l'eroe innamorato vede nella propria donna una creatura celeste, la donna si farà avanti in aspetto d'angelo. Un estraneo che turbi la felicità dell'eroe avrà ceffo di mostro. Se una ragazza ricambia l'ardore del protagonista, la scena si illumina, echeggiano musiche di paradiso, la panchina del loro convegno diventa un letto sontuoso, la scarna èrica intorno dissolve in un bosco di palme. Ma se sopravviene un malévolo, l'aria si annuvola, cessano le melodie, il palmeto intristisce[28].

L'intento di Evrèinov era forse di prendersi giuoco delle smoderate analisi psicologiche, significando i moti dell'anima in barocchismi visuali, in goffe personificazioni e persino in meccanici mutamenti di illuminotecnica. Nel suo monodramma *Tra le quinte dell'anima* (*V kulísach duší*, 14 ottobre 1912) immaginò che nella psiche di un uomo disputassero tre Io: il razionale (con prefettizia ed occhiali, ben pettinato), l'emotivo (arruffato, con camicia da pittore e rossa cravatta a fiocco), il subcosciente (con giacca da viaggio e maschera nera).

L'Io razionale raffrena gli impulsi di quello emotivo, che vorrebbe abbandonare la moglie per una sciantosa. Nella coscienza le due donne si sdoppiano, comparendo ora come sembianze ideali, ora invece malfatte, filistee, sciamannate. L'Io emotivo alla fine uccide l'Io razionale, ma si toglie la vita, quando scopre che la cantante mira solo al denaro. E qui il terzo, il subcosciente, si sveglia: s'era assopito in un tram.

Modellando l'intreccio sui triangoli e sulle svenevolezze delle pellicole sentimentali d'allora, con riferimenti al caffè-concerto, questa parodía tramutava in teatrino di legnosi fantocci le inafferrabili discordanze e le nubi e le contraddizioni dell'intimo. Briciole petulanti, superficiali facezie: eppure com'è forte in esse l'odore dell'epoca.

In una pagina dei taccuini di Blok (11 novembre 1912) si legge:

«Ieri sono stato allo "Specchio curvo", dove ho visto le banalità e i sacrilegi straordinariamente geniali del signor Evrèinov. Vivissimo esempio di come possa esser nocivo l'ingegno. Cinismo del tutto scoperto di un'anima nuda.

«Triste ritorno a casa – c'è umido. Le donne tornano dai teatri eccitate e piú belle, una nota zigana»[29].

[1] Cfr. KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 432-36; B. SUŠKEVIČ, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., pp. 378-79; NIKOLAJ PETROV, *50 i 500*, Mosca 1960, pp. 52-55.

[2] Cfr. NIKOLAJ PETROV, *op. cit.*, p. 62.

[3] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Teatr «Letučaja Myš'» N. F. Balieva*, Mosca 1918, pp. 16-19; LEONID LEONIDOV, *Prošloe i nastojaščee*, in *Leonidov*, Mosca 1960, pp. 128-29.

[4] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 24-27.

[5] Cfr. NIKOLAJ PETROV, *op. cit.*, pp. 55-58.

[6] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *Sam o sebe*, Mosca 1961, p. 42.

[7] Cfr. *ibid.*, pp. 42-43, e NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, p. 35.

[8] Cfr. ANTOINE, *Le Théâtre*, II, Parigi 1932, pp. 229-30. Cfr. anche LUGNÉ-POE, *Représentation du Théâtre de la Chauve-Souris de Moscou*, in «Comoedia», 26 dicembre 1920, e JEAN BASTIA, *Le deuxième spectacle de la Chauve-Souris, ibid.*, 1° febbraio 1921.

[9] Cfr. EVGENIJ KUZNECOV, *Iz prošlogo russkoj estrady* cit., pp. 300-2.

[10] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *op. cit.*, pp. 46-47.

[11] JAMES AGATE, *La Chauve-Souris*, in *The contemporary Theatre*, Londra 1925, p. 290.

[12] Cfr. NIKOLAJ PETROV, *50 i 500* cit., pp. 142-47; V. PJAST, *«Sobaka»*, in *Vstreči*, Mosca 1929, pp. 245-75; A. MGEBROV, *Žizn' v teatre*, II, Mosca-Leningrado 1932, pp. 157-89; BENEDIKT LIVŠIC, *Polutoraglazyj Strelec*, Leningrado 1933, pp. 257-69; GEORGIJ IVANOV, *Peterburgskie zimy*, New York 1952, pp. 61-86; VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Žili-byli*, Mosca 1964, pp. 75-78.

[13] Cfr. BENEDIKT LIVŠIC, *op. cit.*, pp. 231-33.

[14] VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *op. cit.*, p. 76.

[15] *Ibid.*, p. 77.

[16] BLAISE CENDRARS, *Dan Yack* (*Le plan de l'aiguille*), Parigi 1960, p. 11.

[17] ALEKSANDR BLOK, *Iz dnevnikov i zapisnych knižek*, in *Sočinenija v dvuch tomach*, II, Mosca 1955, p. 441.

[18] Cfr. BLAISE CENDRARS, *op. cit.*, p. 12.

[19] *Ibid.*, p. 11.

[20] Cfr. EVGENIJ KUZNECOV, *Iz prošlogo russkoj estrady* cit., pp. 293-95.

[21] Cfr. A. KUGEL', *List'ja s dereva*, Leningrado 1926, pp. 207-8.

[22] Cfr. EVGENIJ KUZNECOV, *op. cit.*, pp. 297-98.

[23] Cfr. *Russkaja stichotvornaja parodija*, a cura di ALEKSANDR MOROZOV, Leningrado 1960, p. 806.

[24] Cfr. NIKOLAJ EVREINOV, *Teatr kak takovoj*, 2ª ed., Mosca 1923, pp. 77-81; *Russkaja stichotvornaja parodija* cit., p. 806.

[25] Cfr. NIKOLAJ EVREINOV, *«Krivoe zerkalo» v Carskom sele*, in «Vozroždenie», Parigi, gennaio-febbraio 1951, n. 13.

[26] Cfr. G. DANILOV, *«Revizor» na scene*, Char'kov 1933, pp. 68-70.

[27] Cfr. A. KUGEL', *Pravo smecha* (*Koz'ma Prutkov*), in *Russkie dramaturgi*, Mosca 1934, p. 165; N. EVREINOV, *Koz'ma Prutkov-počitaemyj otcom «Krivogo zerkala»*, in «Vozroždenie», Parigi, febbraio 1956, n. 50.

[28] Cfr. EVGENIJ A. ZNOSKO-BOROVSKIJ, *Russkij teatr načala* XX *veka* cit., pp. 329-32.

[29] ALEKSANDR BLOK, *Iz dnenikov i zapisnych knižek*, in *Sočinenija v dvuch tomach* cit., II, p. 443.

Capitolo quarto

Ritratto d’un regista-amleto

1.

Mosca era fredda, esausta, affamata. I tram fermi. Sui marciapiedi, alti mucchi di neve. Dalle finestre sporgevano i tubi di esigue stufe di latta chiamate «buržújki». Nelle vuote vetrine, i riquadri dei cartelloni di Majakovskij. Gli abitanti si nutrivano di ràncide aringhe, di patate muffite.

Ma quanto piú aspra e difficile era la vita durante la guerra civile, tanto piú prosperava il teatro. Anni di teatromanía. Come cellule impazzite, si moltiplicavano i circoli, le piccole scene, gli studi, i laboratori drammatici. Nelle feste persino le piazze si mutavano in teatro, adornandosi di pannelli e piallaccio dipinto a colori sgargianti. Mancava la stoffa per gli abiti, ma ogni regista riusciva sempre a scovare preziosi velluti e broccati per i costumi. La notte, le «larghe fauci dei teatri» (come si legge in un verso di Mandel′štàm) rovesciavano sulle strade deserte, nel gelo, nel buio, moltitudini «cupogioiose» di spettatori.

Febbraio ’22, al Terzo Studio del Teatro d’Arte si dava, nella regía di Vachtàngov, *Turandot* di Gozzi: un rigoglio fiabesco di abbigliamenti bislacchi, un «horse play», una giràndola di allegre trovate, un’esplosione di giovinezza. A contrasto con la lugubre notte di Mosca, là dentro balenavano sprazzi illusori di sole meridionale, reminiscenze della commedia dell’arte.

Durante le prove: «Dove prendere – si chiedeva Vachtàngov – questo cielo eternamente azzurro, queste arance?… Ditemi, come recitare la fiaba di Gozzi… senza le arance?» E con fervore narrava, racconta Nikolàj Gorčakòv, «delle autentiche arance di Messina, di come le mangino asperse di sale e ne traggano figurette ridicole, e noi, prestando fede alle sue fantasie scintillanti, sentivamo in bocca sapore di bucce d’arancia»[1].

Continua dunque, nel colmo della guerra civile, il «revival» del Gozzi, la suggestione del mondo delle «tre melarance». E in realtà, per i vincoli con la commedia a soggetto ed il gusto dei lazzi e degli improvvisi, lo spettacolo si ricollegava agli esperimenti e alla rivista gozziana del Dottor Dapertutto. Non a caso ne tenevano i fili le quattro maschere Pantalone, Brighella, Tartaglia e Truffaldino.

A prima vista, parrebbe inopportuna la scelta d’una simile fiaba in un’età cosí rude, cosí poco propizia. Quale nesso col tempo poteva trovarsi nella storia di Calaf, figlio del re di Astrachan e principe dei Tartari Nogaesi, il quale, rischiando la vita, scioglie i tre enigmi proposti dalla leggiadra e crudele principessa chinese? Eppure Vachtàngov seppe cavare dal canovaccio del Gozzi un ardente spettacolo, la cui scatenata incoerenza rifletteva lo slancio, l’eccitamento creativo, il delirio dell’epoca. Il suo scenografo Ignatij Nivinskij aveva approntato una piattaforma declive, in cui si accatastavano tronconi sbilenchi di muri, un bazar di tendaggi, vani di porte schiantate, balconi a sghimbescio, pilastri ubriachi: reliquie d’un paese sconvolto da un cataclisma.

2.

Evgenij Bogratiònovič Vachtàngov era nato il 1° febbraio 1883 a Vladikavkaz (Ordžonikidze) da un industriale del tabacco. Piuttosto che dedicarsi alla fabbrica, come voleva il padre búrbero e autoritario (immutabile monotonía degli inizi di attori e registi!), si appassionò sin dall’infanzia di teatro: seguiva le rappresentazioni dei mattatori giròvaghi di provincia e organizzava recite di dilettanti.

A Mosca, studente di legge, trascurò i còdici per frequentare il Teatro d’Arte ed il Malyj e per cimentarsi in spettacoli filodrammatici. Due lavori gli furono cari in questo periodo: *Flachsmann als Erzieher* (in russo: *Pedagogi*) di Otto Ernst, nel quale impersonava il pedante direttore didattico Jurgen Flachsmann, animuccia meschina, e *Das Friedensfest* di Hauptmann, il cui intreccio (era qui Wilhelm Scholz) gli pareva adombrare le insanabili beghe della sua famiglia e la sua adolescenza aduggiata dal dispotismo paterno.

Nell’autunno del ’909 Vachtàngov fu ammesso alla Scuola drammatica di Aleksàndr Adàšev, dove insegnavano interpreti del Teatro d’Arte, come Kačàlov e Lužskij. Compiuto il triennio in un anno e mezzo

(sorprese delle biografie d'altri tempi!)[2], nel marzo 1911 entrò al Teatro d'Arte col grado di «sotrúdnik» (collaboratore): vi avrebbe incarnato soltanto particine episodiche. Erano i giorni in cui Stanislavskij cominciava a saggiare il «sistema», cercando sostegno nei giovani, ancora immuni dai vezzi professionali e capaci di infervorarsi.

Non si capirebbe il cammino di Evgenij Vachtàngov, se non si parlasse di Suleržickij, che egli conobbe alla Scuola di Adàšev e accompagnò, nel dicembre del '10, per un breve soggiorno, a Parigi. Pittore (stimato da Vasnecòv), cantante (apprezzato da Šaljàpin), ballerino (ammirato da Isadora Duncan), scrittore (lodato da Gor'kij), regista (adorato da Stanislavskij), Leopol´d Antònovič Suleržickij, che al Teatro d'Arte chiamavano soltanto Suler, era un geniale dilettante, un «bricoleur» all'antica, sempre pronto a intraprendere nuovi mestieri, a sobbarcarsi senza risparmio a qualunque lavoro[3].

Nacque a Žitomir nel 1872 da un misero rilegatore: la sua biografia frastagliata assomiglia a quelle di Gor'kij e Saljàpin. Espulso nel '94 dalla Scuola di pittura, scultura e architettura di Mosca per un'invettiva contro il governo, fece il bracciante, l'imbianchino, l'acquaiolo, il marinaio su una nave di lungo corso; come obiettore di coscienza, fu rinchiuso in un reparto psichiatrico e poi confinato nella fortezza turkmena di Kuška; piú tardi si adoperò a trasferire dal Caucaso al Canada la setta dei «duchobòry» (gli «pneumatòmachi»), perseguitati dal regime zaristico; rimase qualche tempo in America; tornato a Mosca, dormiva nella garitta d'un cantoniere o sulle panchine dei viali; trasportò dalla Svizzera i caratteri d'una tipografia clandestina…

Ed ecco, nel 1905, inebriatosi della «verità» della scena, si unì al Teatro d'Arte, restandovi sino alla morte (17 dicembre 1916). Faceva di tutto: tingeva fondali, cuciva costumi, allestiva gli attrezzi; aiutò Stanislavskij nelle regie dell'effímera stagione onirica e Gordon Craig nell'*Amleto*. Suler non fu il solo «làico» che si convertisse al teatro sotto il fàscino di Stanislavskij: pensiamo al mecenate Stachovič, un aristocratico, il quale, già vecchio, nel desiderio di apprendere le sottilità del «sistema», abbandonò l'uniforme di generale e si recise la barba, aggregandosi agli interpreti del Teatro d'Arte[4].

In ogni sua impresa, in ogni sua convinzione Suler moveva dai precetti di Tolstòj, della cui casa era intimo sin dall'età giovanile. Il romanziere gli voleva un gran bene e, a sottolineare l'affetto, lo chiamava «Lëvuška», col diminutivo del proprio nome[5]. È necessario citare, perché sia piú viva l'immagine, ciò che scrisse Mejerchòl'd, nel necrologio di Suler, d'una visita fatta con lui nel '905 a Jàsnaja Poljàna:

«Mi accorsi che il volto di Lev Nikolàevič si illuminò d'una gioia straordinaria, nel veder Suleržickij, che stava varcando la soglia. Nelle stanze del silenzioso villino con Suler irruppero i canti delle steppe, e per l'intera giornata vi regnò quella gioia di vivere, che sempre cercava con tanta trepidazione Tolstòj. E allora mi parve che in Suleržickij egli amasse, non solo il veícolo delle sue idee, ma soprattutto lo spirito di vagabondaggio. Suleržickij adorava il mare, adorava, come Tolstòj, la romanza zigana, la musica, avrebbe forse potuto non interessarsi di teatro? Vagabondo nato, egli diede al teatro ciò che mai potrà dargli un artista dall'anima di filisteo»[6].

Sebbene imbevuto di teorie tolstojane, Suler non fu mai tedioso né quaresimale. Sempre industre e paziente, dovunque lo scagliasse la sorte, contagiava ai compagni la propria letizia interiore, la propria accettazione serena dell'assurdo del mondo. Architetto di scherzi e di burle, con tutta l'ingenuità degli anarchici redentori, mutava in diletto anche i cómpiti piú òstici, senza mai dissociare la festevolezza dai dettami dell'etica. Lunačarskij osservò: «Suleržickij possedeva una fantasía prodigiosa e un'inesauribile esultanza di istrione. Eseguiva i suoi magnifici trucchi con immediatezza assoluta, ma in lui tutto questo non si separava affatto dalla "santità"… Era appunto un allegro santo, un santo pagliaccio»[7].

3.

La storia del teatro, questa rievocazione di effímere cattedrali, rischia sovente di trasformarsi in agiografía. Perché lo stesso clima di incantesimo dello spettacolo dà agli uomini che vi prendono parte qualcosa di taumaturgico, che ingrandisce nella distanza del tempo. Non a caso, nelle antiche canzoni di gesta russe, nelle byline, i pagliacci hanno aureola di santi.

Suler dunque appoggiò in pieno Stanislavskij nella ricerca del «sistema» e ne divenne entusiastico divulgatore in un momento in cui al Teatro d'Arte parecchi dubitavano dell'efficacia di queste esperienze. Poiché la vecchia guardia, abbarbicata ai modelli ormai logori dell'età čechoviana, sopportava malvolentieri le sue minuziosissime analisi, Stanislavskij risolse di sperimentare in disparte con un gruppo di giovani e

pertanto, nella primavera del ’12, aprí il Primo Studio[8].

Lo Studio (tre piccole stanze sopra un cineteatro in via Tverskàja) si configurò sin dagli inizi come scuola e laboratorio del «sistema». Gli allievi che lo componevano (Dikij, Kolin, Chmara, Vachtàngov, Giacíntova, Bírman, Duràsova, Michaíl Čechov, Gotòvcev, Čeban, Suškevič, ecc.) erano accesi propagatori di quelle (ancora instabili) regole. Ben a proposito Čechov (Michaíl) definí il Primo Studio «una assemblea di credenti nella religione di Stanislavskij[9]».

Konstantín Sergèevič vi tenne colloqui e lezioni, ma il vero animatore di questa «officina» di interpreti fu Suleržickij. Sebbene infermo d’una nefrite contratta nel viaggio coi «duchobòry», Suler si dedicò interamente allo Studio, sua coscienza, sua vita. In bretelle, con un maglione blu scuro e una fascia di lana rossa alla cíntola, come il personaggio d’una letteratura marittima, stava sempre in mezzo agli allievi, diméntico della famiglia[10].

Considerando lo Studio una sorta di monastero appartato dai rumori del mondo, o piuttosto una solida Nave in un oceano in subbuglio, esigeva dai giovani attori una disciplina incrollabile, un’intensa concentrazione, un ardore ascetico. In quel minuscolo alloggio gli allievi si movevano in punta di piedi, evitando fruscíi, trattenendo il respiro; il ritardo veniva punito; ogni elusione segnata su un «protocollo»[11]. L’inosservanza d’uno «studíec», un gesto futile e rozzo deprimevano Suler, egli era persuaso che sgarbi e infrazioni minassero la compattezza mistica di questo «ritiro»[12].

Sulla scía di Tolstòj, Suleržickij voleva che l’arte fosse un attivo strumento di educazione sociale, un campionario di cànoni etici. E il teatro: ricerca di Dio, consolazione dell’anima, sollievo all’angoscia, incentivo di fratellanza. Il teatro avrebbe dovuto ricondurre gli uomini dal «labirinto del mondo» al «paradiso del cuore»,

destare in loro la linfa della misericordia,

avvezzarli al perdono, convincerli

a sopportare sereni la tetra indigenza,

l’ostile mineralità della vita. Perché per Suler ogni uomo era in fondo un protòtipo di mansuetudine, anche se spesso ravvolta in un guscio spinoso di asprezza e malizia. E la terra un’accolta di inermi colombe, che le circostanze obbligavano a fingersi cupi sparvieri.

Vagheggiava che il teatro, come una macchina dispensatrice di clemenza, aiutasse gli spettatori a riprendere la strada del bene, a ritrovare l’amore del prossimo: «Il fine dell’arte – asseriva – è di costringere gli uomini a diventar premurosi, di rendere morbido il cuore, di annobilire i costumi»[13]. Bisognava rivolgersi in specie agli sventurati (Suler si sentiva colpevole dei patimenti del popolo), perché nella disgrazia e nella miseria meglio risplende la conoscenza di Dio. «Non cedete alla falsa vergogna e almeno un poco cercate di saper come vivano coloro che fanno per voi il lavoro pesante, e se tenterete di immettere una piccola goccia di svago nella loro esistenza, credete, quella goccia non andrà perduta»[14].

Dunque un teatro all’acqua benedetta, un teatro missionario, inteso ad alimentare l’illusione della solidarietà umana, ad offrire un rifugio, una musica consolatoria, una demagogía riparatrice. Suler credeva che, per sconfiggere il male, bastasse risuscitare nell’uomo le virtú assopite, che il mondo si potesse mutare col buon esempio e con paradigmi di altruismo[15]. Gli attori sarebbero stati gli artéfici, i sacerdoti di questa modificazione, gli intermediari fra il pubblico e Dio, – ed è curioso che qualche anno dopo Evrèinov, anche lui, sebbene con altri intenti, immaginasse gli interpreti come araldi dello Spirito Santo e guaritori prodigiosi.

L’arte scenica diveniva pretesto di comunione. Suler sognò di acquistare una verde tenuta nei pressi di Mosca, distante dal brulichío cittadino, e di costruirvi un teatro per il Primo Studio e un albergo per quelli del pubblico. Gli spettatori dovevano andarvi per tempo e prepararsi al mistero dello spettacolo, passeggiando nel parco, cercando ristoro dagli affanni del giorno, affiatandosi ai giovani interpreti. Occorreva integrare le recite col lavoro fisico (era la legge di Suler), e per questo, durante le sémine e le mietiture, gli allievi avrebbero atteso alle fatiche rurali[16].

Tale progetto non venne attuato, ma in cambio Stanislavskij comprò nelle steppe crimeane, in riva al Mar

Nero, vicino Evpatorija, un terreno, in cui Suler dispose, come aveva già fatto nei campi dei «duchobòry», rimesse, magazzini di viveri e attrezzi, una stalla, e capanne dal tetto di tela, con tende invece di porte, e sedili di sassi, e lampioncini a colori. Per la sua lontananza dal mondo, questa brughiera ebbe il nome di «Robinson»: gli allievi del Primo Studio vi trascorrevano serenamente l'estate. Osservando una disciplina severa, si alzavano sul far dell'alba, mangiavano sempre in silenzio, perché Suler pensava che il pane esigesse profondo riguardo; e, nel gusto del primitivismo di moda, fingevano d'essere indiani, algonkini abitanti in «wigwam» di pietra. E Suler, chiamato Grande Sciamano, si agghindava, come un eroe di Fenimore Cooper, coi mocassini e il cappello da «cow-boy»[17].

4.

Nel desiderio di estirpare dal teatro l'impostura e gli stampi di mestiere, il Primo Studio puntò tutto il suo giuoco sulla «riviviscenza». Suleržickij chiedeva interpretazioni disadorne, che corrispondessero alla nudezza di quell'èremo. La scenografía era fornita da semplici drappi incolori scorrenti su anelli[18]: su uno sfondo sbiadito avrebbe avuto piú intenso risalto la spoglia verità dei sentimenti.

Schivando la soperchiería delle tinte e spregiando la forma, gli allievi trasandavano le ombreggiature teatrali, i contorni espressivi del personaggio. Persuasi che bastasse una brulla sincerità per far nascere una figura di teatro, si curavano solo di soffrire umilmente la parte, senza condirla di droghe, senza ricorrere a inganni.

Questo genere di «psicorecita» diventava anch'esso a suo modo un virtuosismo, come se ai personaggi si applicassero preesistenti tesine psicologiche. Ossessionati dall'ansia dello scandaglio interiore, gli allievi erano spesso imprecisi nel gesto, scabri ed insipidi come il rovescio d'un guanto.

Il Primo Studio debuttò il 15 gennaio 1913 con *Gibel´ Nadeždy* (Il naufragio della «Speranza») di Herman Heijermans, diretto dall'attore polacco Ryszard Bolesławski, che al Teatro d'Arte s'era distinto interpretando lo studente Beljaev in *Un mese in campagna* di Turgènev[19]. Il «mélo» naturalistico del drammaturgo olandese, storia di miseri pescatori che affondano con la loro pútrida nave «Speranza», suscitava pietà e tenerezza, secondo gli intendimenti di Suler. E Michaíl Čechov, che sarebbe poi divenuto l'attore-pernio del Primo Studio, incarnò il decrepito e secco marinaio Kobus con amaro lirismo, facendone quasi un fratello di quel «piccolo uomo» che riappare sovente nelle lettere russe e di cui, sulle scene, diede splendidi esempi, nell'Ottocento, Aleksàndr Martynov[20].

I precetti di Suler si palesarono in specie nella messinscena di *Pràzdnik mira* (*Das Friedensfest*), *Sverčòk na pečí* (Il grillo del focolare) e *Potòp* (Il diluvio), tre spettacoli uniti da un identico tema: la conciliazione, il perdono reciproco, il trionfo del bene. Vachtàngov guidò (15 novembre 1913) il tenebroso lavoro di Hauptmann, a lui caro sin dai tempi delle filodrammatiche, ingegnandosi di reperire sotto la crosta di quei personaggi ingolfati in grovigli di sordi conflitti un granello di carità e di indulgenza. «Date loro tutto il calore del vostro íntimo, – aveva raccomandato Suler agli interpreti – cercate l'un l'altro sostegno negli occhi, incitatevi affettuosamente a vicenda a denudarne le anime»[21].

Vachtàngov inalveò lo spettacolo negli schemi del naturalismo. Anche lui si illudeva in quei giorni che il teatro potesse appagarsi di schiette «riviviscenze», rinunziando ai contrassegni esteriori. Raccolti in se stessi, gli interpreti dimenticarono gli spettatori, questi *esseri morti*, afflosciati sulle poltrone di fronte, come nel buio d'una grotta: «vivevano» per proprio conto, sicuri che un'immaginaria parete non diafana li separasse dal pubblico. In questo distacco platea-palcoscenico si ripeteva, sulle orme di Stanislavskij, il distacco del Primo Studio dal mondo, l'assurdo d'un teatro-clausura.

Vachtàngov agognava a una regía fotografica, ma ogni ripresa dal vero ha le sue aberrazioni, e cosí lo spettacolo, che voleva essere un album di esempi rasserenanti, si mutò in una morbosa sequela di spasmi e di accessi, slittando in quelle «slogature» che Stanislavskij aborriva[22]. Invano Suler aveva esortato gli allievi: «Non c'è bisogno di isterismi, scacciateli, non vi appassionate dell'effetto sui nervi. Mirate al cuore»[23].

La piú aderente alle teorie umanitarie di Suler fu la rappresentazione di *Sverčòk na pečí*, dal racconto di Dikkens *The Cricket on the Hearth*, il 24 novembre 1914, nella regía di Borís Suškevič[24]. Era il primo anno di guerra, e in quei giorni di gonfie frasi patriottiche, di flagello e di morte, lo spettacolo apparve un invito alla tenerezza, alla fratellanza: un atto di fede. L'«imagerie» da Christmas card, il populismo melato del testo di Dickens offrirono il destro ai «novizi» del Primo Studio per intessere una moralità sui valori della

clemenza, del compatimento, dell'armonía familiare. Le circostanze sentimentali di quella vicenda adombrarono il perduto calore di un universo che la guerra aveva schiantato. Persino gli oggetti, che il teatro dei futuristi effigiava riottosi e ribelli, qui continuavano ad essere dòcili, devoti all'uomo. Nonostante la smania di verità, la dovizia di capricciosi giocattoli nel laboratorio di Tackleton dava alla scena un aspetto irreale, da «féerie» di Méliès.

Questa dolcería di Natale, questo benèvolo «Kitsch» (e Dio sa come il «Kitsch» sia necessario) si proponeva di infondere gioia, di distrarre dagli avvenimenti luttuosi, di far penetrare nelle anime la musica refrigerante del perdono. Suler volle che lo spettacolo avesse fervore evangelico: «Forse bisogna – diceva – cominciare le prove in un modo inconsueto, recarsi dapprima al Monastero della Passione, indugiarvi in silenzio, poi venir qui, attizzare il camino, sedervisi intorno tutti insieme e leggere a lume di candela il Vangelo»[25].

La parabola ottenne uno sconfinato successo. Nella piccola casa dei Peerybingle i moscoviti si sentivano a loro agio, come un tempo in casa dei Prozòrov. Proteggendoli dalla ferocia del mondo, lo Studio li avviluppava come il tronco di un albero. Il canto del grillo nascosto nel focolare, l'allegra fiamma del camino massiccio, il gorgoglío del paiuolo divennero nidi e segnali di consolazione. E, accanto al mito del «succo di mirtillo», il teatro russo conobbe anche il mito del «grillo» (il grillo dopo il gabbiano), simboleggiante la mutua misericordia, la dimestichezza fra gli uomini.

Michaíl Čechov, il quale era ancora alieno da quel grottesco iperbolico, da quella buffoneria irrazionale che impregneranno il suo Chlestakòv e il suo Malvolio, rese Caleb Plummer nello spirito di Suler, esprimendo con affettuoso tepore l'inerme purezza d'un padre infelice che si sforza di creare un microcosmo illusorio attorno alla figlia cieca, suo unico bene[26].

Vachtàngov incarnò Tackleton, il padrone dell'officina di balocchi, contraddicendo le proprie convinzioni naturalistiche. Lui che ricusava il cesello esteriore, imbastí un'interpretazione incisiva di quest'orso maligno, curata nelle appariscenze, e con spessi contorni e un esatto diagramma cinetico[27]. Il gilè a strisce, il cilindro, un frac mozzo dai risvolti di velluto, le lunghissime gambe infilate in pantaloni a tubo di stufa, con staffe, il suo Tackleton pareva uscito dalla fantasiosa Inghilterra alla Dickens, che Mandel'štàm tratteggiò nella lirica *Dombey and Son*.

Duro, legnoso, sprezzante, con un cuore di gelo, era un pupazzo meccanico, simile a quelli costruiti da Plummer: un vecchiaccio pèrfido e pedantesco, impettito come una stecca, l'occhio sinistro semichiuso, le palpebre pesanti come membrane, e sulle labbra una smorfia di ironica ripugnanza. La stridula voce impuntava continuamente, scricchiando come un fonògrafo guasto. Si moveva a strattoni, a sobbalzi, con rigida «Kasperlehaltung», senza piegar le ginocchia, e con schiocco di tacchi. Sembrava che stesse per esaurirsi la corda, e che il bieco fantoccio a molla si dovesse arrestare, spenzolando le braccia immote.

Alla fine tuttavia i suoi occhi di pesce si illuminavano, si ammorbidiva la voce gracchiante, si scioglievano i gesti. Come se nell'intrico di arrugginite cerniere prendesse a battere un cuore umano, bramoso di partecipare al gran festival della bontà. E nell'onda di questo «svètloe umilènie», di questo radioso intenerimento, qualcuno poteva illudersi con Suler che i fabbricanti crudeli, gli sfruttatori alla Tackleton sarebbero diventati clementi sotto l'influsso dei Peerybingle, degli umili.

In mezzo alla folla di molluschi evangelici, di evanescenti figurette da libro della prima comunione, il Tackleton di Vachtàngov fu dunque l'unico personaggio chitinoso e tagliente, l'*unico vero*, anche se in fondo si faceva ammaliare anche lui dallo zúfolo dell'arcangelo-grillo. Per la veemenza grottesca e il risalto visuale, questa figura si colloca accanto all'Argan e al Krutickij di Stanislavskij.

Era una bella fatica ridurre ogni dramma al motivo comune della pietà e del riscatto. In *Potòp* (Il diluvio) di Henning Berger, che Vachtàngov diresse il 14 dicembre 1915, l'affratellarsi affannoso di gente fuggiasca durante un'inondazione forniva il pretesto per riaffermare che gli uomini sono in sostanza mansueti e che il pericolo svela la vera natura, la buona pasta dell'anima. Pareva che un festino di ipòcriti uniti dallo spavento dovesse risolversi in un dolciastro idillio dickensiano. Questo era almeno il proposito di Suleržickij. Ma Vachtàngov non poté tralasciare il terzo atto, nel quale, tornato il bel tempo, ogni cosa riprende l'andazzo di prima, rinascono le differenze di classe, le inimicizie, i rancori[28]. Il terzo atto, tramato come a dispetto delle teorie dello Studio, mostrava con spietatezza l'inconsistenza del teatro etico, il disperato utopismo delle aspirazioni di Suler.

5.

Al Primo Studio, Vachtàngov fu il piú ardente sostenitore del «sistema»[29]. Assimilava con avidità minuziosa le proposizioni di Stanislavskij e se ne faceva ermenèuta presso i compagni. Era cosí infatuato di quei corollari, da riprendere Suler e lo stesso Stanislavskij, se divagavano[30]. Ligio alle formule del naturalismo piú angusto, agguagliava la recitazione a un'analisi psicologica, a un grafico dei soprassalti e dei crampi dell'anima. Le sue postille di quegli anni rivelano un esagerato rispetto per Stanislavskij e ripetono pedissequamente le teorie del maestro.

Disconosceva le appariscenze a tal punto da scrivere: «Espellere dal teatro il teatro. Dal dramma l'attore. Bandire il trucco, il costume» (12 aprile 1911)[31]. La sua manía del ricalco sfiorava il ridicolo. Perché un attore esprimesse, ad esempio, che una bevanda era amara, riteneva opportuno spalmare di china l'orlo del suo bicchiere[32]. Cosí un giorno i seguaci polacchi di Vachtàngov, al Teatro Reduta, verseranno autentico caffè nelle tazze, con la speranza che il pubblico ne percepisca l'aroma[33].

Come per Suler, per lui non c'era nulla al di fuori del teatro. Prove, piccole parti, scene d'insieme, altre prove, e soprattutto esercizi, di notte, sulle virtú del «sistema». Continua liturgía del «sistema», – «sistema», e lezioni in circoli, in scuole, per diffondere il verbo di Stanislavskij. Non è da stupire se un giorno la moglie, senza dir niente a nessuno, senza prender congedo, fuggí esasperata dalle sue assenze, lasciandogli questo biglietto: «Odio Stanislavskij, odio il "sistema", ti odio»[34].

La disciplina e la dedizione di Vachtàngov rasentano il fanatismo dello scolaro saccente. In una lettera a Suler (27 marzo 1913) egli accusa Bolesławski di comportarsi alle prove di Hauptmann in maniera frivola e irrispettosa, turbando le «riviviscenze» degli altri[35]. Konstantín Sergèevič non avrebbe potuto sognare un allievo piú fervido e piú zelante. Eppure già allora, sotto la smoderata sommissione, maturava il seme dell'eresía. È indicativo che Suler, sin dall'inizio, intuendo che Vachtàngov strozzava nella regola del Primo Studio la sua volontà di teatralismo, gli dicesse: «Voi un giorno sarete al Malyj»[36].

La lettura dei suoi taccuini ci mostra che egli agognava di verificare i teoremi di Stanislavskij in un *proprio* Studio. Come se il seminario di Suler non gli permettesse abbastanza di approfondire il «sistema», «di completarlo, o di toglierne la menzogna»[37]. E perciò, quando alcuni studenti, che avevano apprezzato il suo Hauptmann, lo invitarono a dirigere il loro Studio drammatico, formatosi nel novembre del '13, egli accettò di buon grado l'offerta, sperando di trovarvi quell'autonomía di ricerca, che non gli era concessa nel Primo Studio. Da questo timido embrione di dilettanti sarebbe nato nel settembre 1920 il Terzo Studio, il futuro Teatro Vachtàngov[38].

Avidi di cultura, solléciti d'un teatro etico, sdegnosi del «cabotinage», i catecúmeni di questa assemblea studentesca anelavano di approssimarsi ai «misteri» di Stanislavskij attraverso il suo profeta Vachtàngov. S'erano scelti per il debutto un modesto lavoro di Zàjcev, *Usad'ba Laninych* (La tenuta dei Lanin), i cui toni arieggiavano le «atmosfere» čechoviane, risuscitando l'odore inebriante di *Čàjka*. Benché la commedia non gli piacesse, Vachtàngov si arrese al loro entusiasmo. Ne risultò una rassegna di «riviviscenze», una recita senza corteccia, una sorta di omelía dialogata. Fu un fiasco: 26 marzo 1914.

Ma l'insuccesso non scoraggiò gli studenti, non si sgomentarono. Era loro bastato «rivivere» i crucci e le gioie della parte, dissolversi nel personaggio *a dispetto* dello spettatore[39]. D'altronde era quello che vagheggiava Vachtàngov: «Dimenticarsi del pubblico. Creare per sé. Dilettarsi per proprio conto. Giudici di se stessi»[40]. Un teatro dunque che, pur volendo specchiare a puntino la vita, diventava in sostanza un rifiuto del reale, un teatro di fuggitivi.

Poiché Stanislavskij, dopo l'insuccesso, gli aveva ingiunto di interrompere ogni attività fuori del Primo Studio, Vachtàngov fu costretto a lavorare in segreto coi suoi prosèliti, e ciascuno di loro dové impegnarsi per iscritto di non far parola delle riunioni del gruppo, come se appartenesse a una società clandestina[41]. Dall'autunno 1914 l'accolta di neòfiti ebbe dimora in una palazzina a due piani del vicolo Mansurov, donde il nome di Studio Mansurov. Quattro piccole stanze, di cui una adibita a platea, quarantadue posti. Semplicità monacale. Pareti tappezzate di tela grezza[42].

Vachtàngov portò in questo laboratorio le consuetudini del Primo Studio, imitava persino gli atteggiamenti di Suler, movendosi assorto, le mani in tasca, per la vuota platea, canterellando (come Suler) in sordina[43]. Egli divise gli allievi in tre nuclei ascendenti: i «candidati» ovvero «collaboratori», i «membri», e i «soci effettivi»[44]. Si passava per gradi che, nell'idea di Vachtàngov, erano come gradini di affinamento morale. In

cima alla scala, i «soci effettivi», campioni e modelli di fedeltà e devozione, costituivano un alto «Consiglio» («Sovièt»), detto anche «Organismo centrale». Ma la gerarchía si appoggiava all'autorità di Vachtàngov, che aveva, «monitore» supremo, diritto di veto.

Vachtàngov concepiva lo Studio come un'isola onirica al centro dell'universo, un rifugio sereno, in cui gli allievi potessero trarre sollievo dalle asperità quotidiane, dal fracasso della storia, scaldandosi al focolare dell'arte, ascoltando la fantomatica voce del «grillo», che esortava all'oblío delle offese. Piú che una scuola di teatro, doveva essere dunque un cenobio, un concento di anime ansiose di bontà e tenerezza.

Vi regnava una pace lacustre, un teso silenzio, una disciplina ossessiva. Gli allievi non potevano darsi del tu, se non dopo un lungo lavoro comune, e ai piú giovani era vietato di mettere bocca nei discorsi degli anziani. Vachtàngov non sopportava che i suoi discepoli si proponessero dei fini pratici, mirando soltanto alla carriera d'attori. Amava vedersi dattorno fattezze gioiose, voleva che ognuno venisse allo Studio come a una festa, indossando magari il vestito migliore[45], e che gli esercizi, le prove fossero sempre solenni come un uffizio domenicale.

I ritardi, le assenze, la frivolezza, gli sgarbi, i toni arroganti ed i gesti da «cabotin», lo scarso interesse e le critiche a vànvera: tutto questo veniva punito aspramente. Ma se un allievo soffriva la solitudine, gli altri si premuravano di confortarlo e, se cedeva alle físime dell'egoismo, di intenerire il suo cuore. Se due litigavano infine, il regista inventava «festini di pace» («pràzdniki mira»), reminiscenza di Hauptmann.

Gli stessi discepoli, a turno, mantenevano l'ordine. Uno di loro, impalato, come un guardiano della legge, dinanzi alla porta del palcoscenico, sbarrava il passo agli estranei. Una volta, racconta Símonov, la «studíjka» di sentinella respinse persino Nemiròvič-Dànčenko. «Non mi conoscete?» chiese il patriarca. – «Sí, Vladímir Ivànovič, ma non posso consentirvi di entrare, sono queste le nostre regole»[46].

Se, durante le prove, qualcuno faceva lo sciocco, allora l'allievo di scolta portava su e giú per la stanza, su una pèrtica, un berretto a sonagli. Se un altro avesse preso a sputare sentenze, il guardiano era pronto ad appendere una tabella con questa scritta: «Il servizio delle Muse non tollera la vanità», oppure a mettere sul «pick-up» un disco sgraffiato, che crocidava una frase immutabile[47].

C'era dunque una tranquillità d'acqua dormiente, una dolcezza ipnotica fra le pareti di questo chiostro teatrale. Luogo di culto per soli iniziati, era precluso ai profani, e, come gli adepti di un'«òbščina», di una comunità religiosa, gli allievi tenevano in un geloso segreto le loro esercitazioni. Questa settarietà aristocratica, che si confina in se stessa, fuggendo l'acrèdine dei conflitti terreni, che riduce l'intero universo ad un nido, è uno sviluppo, s'intende, delle premesse di Stanislavskij, ma anche della «kelèjnost'», la segregatezza, la brama dei simbolisti a rinchiudersi in celle, in torri d'avorio. Vengono in mente due versi di Blok:

> Varco la soglia degli oscuri templi,
>
> compio una cerimonia disadorna.

E in realtà palpitava allora in Vachtàngov lo stesso desiderio di vette purificatrici, lo stesso verticalismo che ispira le poesie teologali dei simbolisti. Di qui scaturí il concetto della «studíjnost'», la «studieità», consistente in un'integrale dedizione allo Studio, nella rinunzia alle lustre del professionalismo, nel rispetto scambievole, nella modestia, nell'osservanza dei cànoni, nel rigore etico, e soprattutto nella creazione d'un clima propizio al lavoro fraterno, ai gorgheggi del «grillo».

Queste idee passeranno in consimili gruppi teatrali di altre contrade slave: nella Reduta di Osterwa e Limanowski a Varsavia (1919)[48] e nell'Umělecké Studio (Studio artistico) di Vladimír Gamza a Praga (1926), che non a caso inserí nel suo repertorio la novella di Dickens (*Cvrček u krbu*)[49].

Ormeggiando i precetti di Suler, Vachtàngov esigeva che ogni spettacolo fosse un catalogo di buoni esempi, un ruscellare di virtú, un incitamento al perdono. Non vi sono malvagi o viziosi, ma solo infelici. E il teatro, ispirato dal verso del «grillo», scavando sotto la gruma del male, dovrà scoprire nell'uomo la nascosta innocenza, spronarlo alla misericordia. Per questo è necessario evitare la satira, i sovrattoni di sdegno, la caricatura. Non abominio o disprezzo del personaggio dovrà suscitare l'attore, effigiandolo in una luce di fiele, ma solo, con morbide tinte, compatimento per le debolezze e gli errori. Non di ghigni sardònici o scatti di collera il teatro ha bisogno, ma di riposanti sorrisi inoffensivi. Tutto ciò fu chiamato «assoluzione

del personaggio» («opravdànie òbraza»). Ossía: occorre amare l'immagine che si impersona, anche se è quella d'un ladro, d'un malfattore[50].

All'inizio gli allievi provarono un canovaccio sulla missione del teatro apportatore di gioia: vicenda di tre attori giròvaghi (in triangolo, come Arlecchino, Pierrot, Colombina nella commedia di Blok), i quali, bramosi di dare alla vita la giocondità d'una sagra (com'è assiduo in Vachtàngov il desiderio di feste!), la notte di Natale, sognano di arrecare letizia col loro giuoco (come piú tardi i personaggi del dramma *Ciò che piú importa* di Evrèinov): letizia agli sventurati, ai poveri, ai sofferenti[51].

Il sulerismo di Vachtàngov trionferà il 15 settembre 1918 nella messinscena di *Čudo* (*Le miracle de Saint-Antoine*). Ansioso di infondere negli spettatori compassione e perdono, il regista escluse dalla sua partitura ogni punta mordace, ingegnandosi di convertire il lavoro di Maeterlinck in una «bergerie idyllique», in una gara di «grilli». E, perché commovessero il pubblico, mutò le figure in «bonshommes» di bambagia, in sostanze mollicce come petardi bagnati, in vere varianti di San Vincenzo di Paola.

Niente dileggio: ma ondate di tenerezza. «Umilènie». Questa retorica rassicurante, questo lavacro evangelico avrebbe purificato gli spettatori. «Umilènie». «Umilènie». La fosca storia della rapacità degli eredi, che Mejerchòl'd aveva reso come un tramenío di marionette grifagne, diveniva una commedia a sorrisi sulla dipartita d'una vecchia signora compianta dagli affezionati nipoti e parenti. «Umilènie». «Umilènie». Oh, i cari bislacchi! Oh, il teatro cambiato in un parlatorio di ipocriti penitenti! Oh, la falsa bianchezza, il luccichío tutto falso di questo mondo lezioso come una vetrina di Natale! Lettore, intoniamo con la Margherita del *Faust* di Gounod: «Anges purs! anges radieux!»

6.

Febbraio 1922. Lo scenografo Ignatij Nivinskij aveva approntato per *Turandot* una piattaforma declive, in cui si accatastavano tronconi sbilenchi di muri, un bazar di tendaggi, vani di porte schiantate, balconi a sghimbescio, pilastri ubriachi: reliquie d'un paese sconvolto da un cataclisma.

Principio motore di questa metafisica «épinalerie», di questo burlesco chinese, fu dunque, ancora una volta, la commedia a soggetto. Agli attori era chiesto di interpretare, piú che i personaggi della fiaba gozziana, gli istrioni improvvisi che li avevano un giorno incarnati. Insomma di trasfigurarsi in comici dell'arte che recitassero quel canovaccio coi loro stampi abituali. Cosí, ad esempio, Zavadskij doveva effigiare ad un tempo Calaf ed un primo amoroso italiano che impersonasse Calaf con enfasi vanitosa, arcate di gesti e fiorettature vocali, battendosi il petto, come Giglio Fava nella *Principessa Brambilla*. E la Oročko esprimere, non tanto Adelma, quanto le smorfie e le frange con cui l'avrebbe rappresentata una funàmbola italiana. Vachtàngov la immaginava consorte del capocomico e amante del primo amoroso, coi calcagni sguazzanti dentro scarpe troppo larghe, propensa alle parti t-r-r-r-agiche e, in qualunque parte, aggrappata a un pugnale[52].

Come ha scritto Tolčanov, che sostenne Barach, lo spettacolo era in sostanza uno «studio sul teatro giròvago» («etjud o brodjačem teatre»)[53]. Ossía un tentativo di magnificare quel «cabotinage», quella «šmíra» (diremmo con vocabolo ceco) che Stanislavskij avversava con tutta l'anima, di rendere omaggio all'attore nòmade, caro a Blok e a Mejerchòl'd, di esaltarne l'ingenuità fragorosa, l'improntitudine, lo scilinguagnolo da dulcamara.

Con tutta la sua volontà sognatrice Vachtàngov determinò di arieggiare le recite dei commedianti sulle piazze italiane. Pensava persino che gli spettatori potessero gettare bucce d'arancia, se insoddisfatti del giuoco[54]. E per suggerire agli allievi l'ardore e l'estrosità della gente del Sud, invitò al Terzo Studio un Esposito, direttore d'orchestra del circo di Mosca: figura consimile all'«improvvisatore» napoletano delle *Notti egiziane* di Puškin. Vecchietto espansivo, dalla barba grigiognola a punta e gli occhietti vispi sotto folte sopracciglia, *in austero stiffelius*, costui rievocò gli espedienti ed i lazzi della commedia di maschere, accompagnando il suo russo stentato con le risorse di un'infrenabile mimica e contagiando agli attori la sua singhiozzante gaiezza[55].

Vachtàngov esigeva che, disinnestandosi dalla vicenda, gli interpreti uscissero continuamente dai limiti della parte, per significare il proprio distacco dal personaggio ed insieme ironizzare se stessi. Gli allievi dovettero

1) abituarsi a impostare la voce in cadenze squillanti, con una dizione plastica e netta, diversa dagli scialbi solfeggi e dai semitoni consueti al Teatro d'Arte e agli Studi. (Vachtàngov consigliò loro di prendere esempio dagli attori del Malyj[56], e in specie da Aleksàndr Južin-Sumbatov, che già nel 20-21 aveva spesso invitato nel suo seminario[57]);

2) dar vita di punto in bianco, dopo anni di immoto psicologismo, ad un teatro muscolare, ricco di gesti e di ritmo, di azioni fisiche. E quindi abituarsi ad arrembare agilmente la tolda di quella piattaforma inclinata come una nave alla banda. Per impratichirsi dei suoi dislivelli, Ščúkin, l'interprete di Tartaglia, vi si esercitava di notte, come un sonnàmbulo, con arrampicate, capriole e salti a rompicollo[58].

Gli attori riuscirono a meraviglia a dominare questo spazio fortemente strutturato, a inserirsi nell'obliquità barcollante di queste armature, acquistando una precisione di moti che quasi rasentava l'automatismo. Cosí uno Studio, sorto come officina di scandagli interiori, si mutava in palestra di virtuosità, di autonome manovre cinetiche. Partito dai lidi del naturalismo, Vachtàngov era giunto ad un teatro di astratte trame gestuali, un teatro alieno da intenti etici o riproduttivi, fiducioso soltanto nella propria magía.

7.

«Anges purs! anges radieux!» Oh, i cari bislacchi di Maeterlinck. Eppure, mentre metteva in scena *Čudo* con tutte le «tenerezze» del sulerismo, Vachtàngov non era piú troppo convinto nell'íntimo dell'efficacia di questa regía terapèutica. La sua sicurezza iniziale nelle teorie del «sistema», la sua ansia d'un teatro ridotto a un'edificante rassegna di personaggi purissimi come oche bianche si vennero a mano a mano allentando. Sebbene facesse di tutto per rintuzzare le tentazioni e per spegnere i dubbi, il dèmone del teatralismo non cessava di infervorarlo.

Abbiamo descritto il suo Tackleton. Gli appunti delle sue lezioni allo Studio Mansurov rivelano come si dibattesse fra il desiderio represso d'una recitazione espressiva e il caparbio rimuginío psicologico, fra l'esigenza di «abbelliture», di tinte e la ferma fedeltà alla nudezza voluta da Suler[59]. Il 14 aprile 1916, nel diario, egli annota che tutti allo Studio sentono la necessità di elevarsi dalle minuzie di genere, dal cerchio della clemenza in una sfera piú alta e si chiede se questo non sia il primo passo «verso un "romanticismo", verso un mutamento»[60].

L'anèlito di metafisica lo indusse a inserire nel repertorio *La Sconosciuta*, di cui assegnò la regía ad Aleksèj Popòv, suo collega del Primo Studio[61]. Diceva agli allievi: bisogna venire alle prove col fuoco dentro, con occhi che bruciano. Nel rendere Blok, essi dovevano far echeggiare nell'anima «campanelline d'argento», schivando le «campane di bronzo» del teatro feriale, che avrebbero impoverito il melodismo del testo[62]. Altra musica, ma esile anch'essa, come il bisbiglio del «grillo».

La *Sconosciuta* non andò in scena. In cambio risolsero di rappresentare una fiaba del poeta Pavel Antokol'skij, anche lui dello Studio: *Kúkla infanty* (La bambola dell'infanta): un fattucchiere solleva dalla profonda mestizia un'infanta, riparando con magiche formule la sua bambola rotta. Gli allievi dovevano recitarvi come fantocci che impersonassero fantocci, e il regista (Zavadskij) considerarsi un fantoccio cui fosse affidato uno spettacolo di burattini suoi simili[63].

Questo strizzar l'occhio a Blok, questo marionettismo crepuscolare, queste evasioni in contrade romantiche provano come Vachtàngov agognasse ad uscire dal teatro-facsímile e a ridare tonicità ad una scena scarnita dai troppi precetti. E non importa se per lungo tempo non ebbe il coraggio di rompere coi vecchi schemi e proseguí ad oscillare fra i poli incantesimo-riviviscenza.

Dopo la rivoluzione di Febbraio, lo Studio cominciò a perdere la sua compattezza. Ne furono causa l'acuirsi della malattia (un cancro all'addome), che per larghi periodi teneva Vachtàngov lontano dai suoi scolari, ed il sempre piú fitto pulsare dell'epoca agli orli di quella tebàide. Benché si ingegnassero di sfuggire i discorsi sulle circostanze presenti, la vita penetrava lo stesso nell'èremo, e le divergenze politiche incrinavano la concordia.

Il disgregamento si accrebbe dopo gli eventi di Ottobre. Il regista era rimasto sinora in disparte, indifferente alla lotta. E non si può certo asserire che le sue simpatie si volgessero al proletariato. Il mattino in cui gli «impuri», per dirla con Majakovskij, conquistarono a Mosca il potere, Vachtàngov, osservando dalla finestra della sua abitazione le schiere di rossi che sfilavano lacere, sudicie, sbandatamente: «Marmaglia!» esclamò con una smorfia di sdegno[64].

Ma appena il crepitío dei fucili si fu spento, egli scese sulle strade sconvolte. E la sua attenzione fu attratta da un operaio che, arrampicato sul vèrtice d'un palo, raccomodava i fili del tram. Lo colpirono soprattutto le *mani*, la sicurezza con cui quelle mani operavano, come se riannodassero le corde d'uno strumento distrutto e, attraverso il risalto visuale, attraverso l'involontario *teatralismo* del gesto, comprese la sostanza della rivoluzione, come trionfo di mani operaie[65]. Quando espresse agli allievi la gioia di questa scoperta, la piú parte di loro, contraria alla rivoluzione (per logica conseguenza dei postulati etici dello Studio), lo ascoltò con freddezza.

I contrasti aumentarono di giorno in giorno, sminuendo la disciplina e il pregio degli spettacoli. Vachtàngov, attristato dal dissiparsi della sua cosa piú cara, tentò di ristabilire l'unità d'una volta, di ricaricare i congegni del «grillo», spezzatisi come quelli dell'usignuolo di latta di Andersen, – quasi non si accorgesse che l'ombroso ascetismo del suo seminario s'era infranto contro la dura metallicità della storia. Fu appunto in quel tempo (settembre 1918) che, per riaffermare le idee di conciliazione, mise in scena la commedia di Maeterlinck.

S'erano in lui riaccese, come in un'ultima fiammata, tutte le illusioni di Suler. E se da un lato acclamava i rivolgimenti dell'epoca, sentendo l'afa di quel purgatorio teatrale senza finestre, dall'altro avrebbe voluto inspessirne le mura, perché fosse ancor piú segregato dal mondo in tempesta. Fra l'ottobre e il dicembre del 1918, mentre egli era in clinica, la frattura si fece insanabile, l'èremo si scisse in due avverse fazioni. L'etica finí tra le reliquie del nominalismo. E chissà quanti allievi pensavano ormai d'aver sinora perduto il proprio tempo.

Vachtàngov, afflitto, scrisse dal sanatorio tre lettere: al «Consiglio», ai «membri» e ai «collaboratori», ai piú giovani[66]. In queste missive patetiche egli ricorda che lo Studio è il supremo scopo della sua vita e, rammaricandosi che le discordie lo stiano smantellando, esorta gli allievi a ritrovare l'antica saldezza. Attribuisce il marasma al rilassamento della disciplina. Accusa se stesso di aver redarguito gli anziani in presenza dei giovani e consentito ad ognuno di interloquire e propalato a cuor leggero i segreti dello Studio. Ma la colpa ricade anche sui «soci effettivi», che un tempo erano teneri e puri «dinanzi al nume dell'arte» e scacciavano spietatamente il «fantasma della non studieità», mentre ora divulgano gli insegnamenti e i «misteri», non puniscono le scorrettezze, trascurano di custodire il silenzio nelle lezioni e di accendere negli intervalli folate di gioia. Nell'enfasi delle tre lettere avverti il narcisismo di un uomo malato che implora dall'intero universo compassione delle sue sofferenze:

«Con un'angoscia che ancora nessuno di voi ha visto in me, con occhi da cui, lo so bene, traspare, vi guardo adesso ed esigo, ascoltatemi, esigo risposta.

«La esigo perché fra queste pareti vivono gli echi della mia voce che copre il vostro fragore, perché in questa scatola adesso geme un pezzetto della mia vita, forse breve, forse vicina alla fine. Perché in ciascuno di quelli che adesso sèggono qui è un granello di mio, di ciò che in me è piú prezioso, se in me c'è qualcosa di prezioso.

«Perché la luce che voi, per mio mèrito, portate ora fuori di qui, ad altri gruppi, sono stato io a portarvela.

«L'ho portata generosamente, forse, – con avventatezza.

«L'ho portata senza calcolo, senza menzogna, senza civettería, senza alcun desiderio di dominare, senza gloriarmi dell'invidiabile posizione di direttore e senza inebriarmi delle prospettive.

«Perché non c'è dubbio, è innegabile che io lascio me stesso in voi, e nei libri delle vostre vite, piú lunghe della mia, resteranno pagine scritte da me. Non è possibile strapparle, qualunque piega prendano i giorni di ognuno».

«…Come posso sognare nuove strade per voi, come posso vivere sulla terra, sapendo che muore l'unica cosa, in cui sono potuto esser me stesso, e dove ad altri che cercano come me io porto di nascosto da tutti quel che vado trovando, che mi nasce dentro, e dove riposo, dove sono davvero ossequente, dove amo davvero, dove voglio lasciare me stesso, legandomi solidamente con voi.

«Io non mi sono ancora rivelato. Ciò che ho fatto è soltanto la preparazione. Manca ormai poco per mettersi a creare, e… d'un tratto comincio a sentire che tutto perisce»[67].

Ma questi sermoni con la mano sul cuore non servirono a nulla. Cinque rappresentanti del nucleo che non condivideva il suo consenso alla rivoluzione costituirono un nuovo «Consiglio», minacciando di andarsene, se il direttore e i compagni non li avessero riconosciuti. E Vachtàngov? Appena uscito dall'ospedale, riunì una notte a casa sua, per un «festino di pace», i gruppi contrari. Sempre convinto che al fuoco del male si debba contrapporre il refrigerio del bene, la non resistenza, e sperando di poter ricucire i frantumi, – anziché escludere i ribelli, preferí perdonarli e inchinarsi al loro volere, e persuase i fedeli e gli incerti ad accettare la dittatura del nuovo «Consiglio»[68].

In piedi sopra una sedia, attorniato dagli allievi accampatisi sul pavimento, con voce gonfia d'angoscia incitò le fazioni al perdono reciproco. «Tutti rammentano – narra Zachàva – i suoi occhi ardenti, il suo volto ispirato di asceta e le lacrime, le copiose lacrime che gli scorrevano per le guance scavate dalla malattia. Senza asciugarsi le lacrime, parlava, parlava! Come un profeta. Era simile all'antico Mosè, la cui immagine avrebbe voluto incarnare sul palcoscenico»[69].

Il rappezzato idillio non durò a lungo. Si accinsero a mettere in scena un'altra fiaba fantoccesca di Antokol'skij, *Kot v sapogàch* (Il gatto con gli stivali), rimasticatura di Blok piú Tieck piú Hoffmann. Vachtàngov si illudeva di poter perpetuare il teatro delle buone intenzioni, innalzando a una sorta di metafisico marionettismo la spicciola filantropía. Ma forse piú per ripicco che per convinzione profonda.

Fu un breve periodo di intesa fittizia. Al principio del '19, lo scisma: dodici allievi, dei migliori, abbandonarono l'èremo. Sopravvennero giorni di sbandamento. Addío, idee di Suler. Le ubbíe della probità universale avevano fatto d'un rifugio un deserto. Pareva che lo Studio dovesse scomparire per sempre. Poi, man mano, nella stagione '19-20, nuovi attori vi affluirono da altri Studi, ravvivandolo. Sulle prime l'amaro della delusione rattenne Vachtàngov dal credere in una rinascita, ma a poco a poco i piú giovani riuscirono ad attirarlo nel vòrtice del loro entusiasmo.

8.

Febbraio '22. *Turandot*. Partito dai lidi del naturalismo, Vachtàngov era giunto ad un teatro di astratte trame gestuali, un teatro alieno da intenti etici e riproduttivi, fiducioso soltanto nella propria magía.

All'inizio, introdotti da Tartaglia, gli attori, in smoking e vesti di gala, sfilavano a tempo di marcia dinanzi al sipario, in una parata da circo, che súbito suscitava un'atmosfera festévole. Il sipario si apriva alle note d'un valzer, eseguito con moto allegro. Sulla piattaforma sghimbescia erano sparsi in disordine scialli, veli, lustrini, ritagli di panno: i brandelli dei paludamenti bizzarri degli eroi della favola.

Hop: al segnale di Truffaldino gli interpreti si precipitavano a raccattare gli scàmpoli, per mulinarli come girandole. Poi, presto prestissimo, a ritmo di danza, si truccavano a vista e indossavano sopra i vestiti da sera quei frammenti di stoffa sgargiante, trasformandosi in personaggi di Gozzi. Lo svolazzare di tanti tessuti riempiva lo spazio scenico di volubili composizioni a colori, di effetti da caleidoscopio, facendo dello spettacolo una «ballata di stracci», per servirsi del titolo (*Balada z hadrů*) d'una commedia dei clowns boemi Voskovec e Werich, in cui viene attuato un analogo travestimento.

> Questo espediente va forse posto in rapporto con quel brano de *L'Oiseau bleu*, testo-chiave del periodo onirico di Stanislavskij, in cui gli animali e gli elementi, nell'intraprendere il viaggio con Tyltyl e Mytyl, si camuffano, mettendo sul loro abbigliamento consueto ciarpe fiabesche: «La Chatte a jeté une gaze légère sur son maillot de soie noire, le Sucre a revêtu une robe de soie, mi-partie de blanc et de bleu tendre, et le Feu, coiffé d'aigrettes multicolores, un long manteau cramoisi doublé d'or…» Ma già Mejerchòl'd, in una delle stesure registiche del canovaccio di Solov'ëv su Arlecchino sensale di matrimoni, rappresentata nell'inverno 1911-12 in casa del poeta Fëdor Sologúb, aveva voluto che gli attori adattassero alla marsina e alle tolette da ballo i cappelli, le guarniture, gli attributi delle maschere[70]. In senso inverso piú tardi (1930), nel *Tartuffe* inscenato da Petròv, Solov'ëv ed Akimov al Teatr Dramy (ex Aleksandrinskij) di Leningrado, a un certo punto gli interpreti si scrolleranno di dosso i costumi dell'età molièriana, restando in abiti della nostra epoca, a indicare la perennità inesauribile del «tartufismo»[71].

Cambiatisi dunque in sembianze chinesi, gli attori si allineavano di fronte al pubblico, intonando versúcoli da filastrocca infantile:

Ecco, andiamo a cominciare

con la nostra canzoncina,

ci apprestiamo a tramutare

l'erto palco in una Cina.

Poi, lunga coda serpeggiante, scomparivano, mentre i servi di scena, al ronron d'una polca, innalzando dei teli su pèrtiche e calando dall'alto dei pesi variopinti, convertivano la vuota piattaforma in una via di Pekino, per cui sarebbe passato tra poco Barach, canticchiando la Canzone del mercante indiano dall'opera *Sadkò* di Rimskij-Kòrsakov[72].

Questi zanni di origine mejerchol'diana erano giovani allieve in azzurre assise listate come la livrea di Brighella, con un numero sulla schiena (come giocatori di calcio), un fazzoletto da bambola russa sul capo e tondini vermigli alle guance. La loro presenza accentuò la natura illusoria dello spettacolo. Cosí come gli interpreti avevano aggiunto sbrindelli di stoffa, reliquie di carnevale ai propri abiti, gli zanni attaccavano all'impalcatura invariabile drappi, pendagli di pesi, vistosi velari. L'andatura danzante con cui compivano queste modificazioni accresceva la leggerezza spumosa, il mobilismo del giuoco. Nel terzo atto recitavano inoltre dinanzi al sipario una pantomima che, dopo avere riassunto ciò che era sinora accaduto, anticipava il finale, ma alla rovescia, in chiave tragica, come un lúgubre sogno[73].

Le quattro maschere (Tartaglia, Pantalone, Brighella, Truffaldino), atteggiandosi a clowns che gareggiassero per essere ammessi al circo Truzzi[74], rotolavano un fuoco di paradossi, di buffe tirate da cabaret, di acutezze, miranti a svelare i risvolti, l'orologería della recita. Brighella, ad esempio, volgendosi all'interprete di Calaf, gli diceva: «Zavadskij, non soffrire in maniera cosí disperata, altrimenti inonderò di lacrime la scena»[75]. È chiaro, il teatro psicologico era ormai per lo Studio soltanto pretesto di parodia.

Negli improvvisi delle maschere rivisse la tradizione di Balíev, del «Pipistrello». Accompagnavano ai posti gli spettatori arrivati in ritardo, si intromettevano nei momenti di piú acre tensione, e negli intervalli dialogavano a vànvera dinanzi al sipario. Vachtàngov aveva sognato che il pubblico fosse coinvolto nelle malizie del suo «capriccio», e per questo, a luci accese, i chinesi e le maschere si trasferivano continuamente in platea[76].

Fra tutti spiccava il Gran Cancelliere Tartaglia, infagottato in un verde farsetto, da cui spuntavano i calzoni dell'àbito da cerimonia. Aveva gli occhiali dipinti sul volto ed il naso di cartapesta, una bianca lattuga e una borsa enorme con la scritta «Musik». Pacioccone, portava il suo ventre a cupola con goffa grazia, strascicando le gambe come un pupazzo varicoso, e d'un tratto pigliava la corsa, sforzandosi di mantener l'equilibrio su quelle asperità da toboga. Ščúkin diede al suo personaggio l'obesa ingenuità d'un disegno di bambini[77].

Poiché, come Amleto asserisce, gli attori sono «gli indici e i sunti delle cronache contemporanee», nel canovaccio del Gozzi le maschere intercalarono fitte allusioni alle circostanze del momento ed ai nuovi spettacoli dei teatri di Mosca, frecciate contro la critica, satire del burocratismo e dei governanti occidentali, nel gusto dei cartelloni politici[78]. Vachtàngov non s'era lasciato sfuggire occasione per agganciare con burleschi anacronismi la fiaba al presente. Nella sala del Divan, ad esempio, il corteo delle schiave di Turandot si avanzava, parodiando le danze di Isadora Duncan[79].

In questo consesso i dignitari chinesi si inchinavano davanti al barbogio can Altoum, dondolando la testa come quei turchi col fez che una volta si vedevano nelle vetrine dei negozi di torrefazione. Coi gesti da pèndolo di quei ciambellani di stoppa e la minuziosità esasperata delle cerimonie di corte, l'episodio sembrava ridicolizzare le scene rituali care agli esordi di Stanislavskij. I vecchi sapienti, ed il can che versava ruscelli di lacrime, e i mandarini del séguito – come se fossero usciti da caricature sovietiche, dalle mordaci vignette della ROSTA. E che dire del Maestro de' Paggi Brighella che, nella «scena notturna», preposto alla guardia di Calaf prigioniero, tremava come una verga ad ogni fruscío, ad ogni rintocco?[80].

Nel finale gli attori, struccatisi, al suono del valzer (modulato, non piú con émpito gaio, ma con afflitto lirismo), prendevan congedo dal pubblico, tenendosi tutti per mano. Poi, malinconici, esausti, di malavoglia svanivano per uno spiraglio del sipario, parvenze illusorie, – svanivano come le carte da giuoco nel sogno di Alice. «Chi conosceva Vachtàngov – ha scritto Aleksèj Popòv – sa che nel prologo e nell'epilogo di *Turandot*

si palesa uno dei suoi tratti piú tipici. Egli amava i passaggi dallo scherzo alla mestizia. Per lui attore era triste separarsi dal pubblico, dal mondo della commedia rappresentata. Si struccava con stanca lentezza, allontanandosi spesso per ultimo dal teatro»[81].

9.

Il periodo ’18-19 è per Vachtàngov un’altalena di laceranti contraddizioni. Cerca il nuovo, e frattanto si ostina nel naturalismo e nella véndita d’oppio di Suler, in un floscio teatro lontano da noi anni-luce, come dimostra la messinscena di *Čudo*, ma ancor piú quella di *Rosmersholm* al Primo Studio (23 aprile 1918). In questo spettacolo, riprendendo lo slogan «scacciare dal teatro il teatro», impose all’attore di immedesimarsi al millímetro col personaggio, in uno sforzo morboso di incarnazione integrale: senza trucco né accorgimenti esteriori né postille sui margini[82].

Si appigliava ai pretesti del naturalismo nell’ansia di difendersi dai propri dubbi, temendo che i dubbi lo sviassero dal Teatro d’Arte. Insisteva sui climi da camera, sulla microscopía psicologica, pur sapendo che l’epoca esigeva altre formule e che l’ímpeto cosmico della rivoluzione stava per soffocare la fragile intimità degli Studi. Nel confessionale del diario, il 24 novembre 1918, osservando che è tempo di prender coraggio e di osare, Vachtàngov dichiara:

«Bisogna mettere in scena *Caino* (ho un progetto ardito, anche se assurdo). Bisogna mettere in scena *Les Aubes*, bisogna rappresentare la Bibbia. Bisogna interpretare lo spirito sedizioso del popolo.

«Mi è balenato adesso un pensiero: sarebbe bello se qualcuno scrivesse un lavoro senza una sola síngola parte. In ogni atto recita solo la folla. Rivolta. Vanno all’assalto d’una barriera. La conquistano. Esultano. Seppelliscono i caduti. Cantano l’universale canzone della libertà»[83].

Cosí, mentre da un lato a contrattempo risuscita i «cavalli bianchi» di Rosmersholm, dando al testo ibseniano una sterile nudità fantomatica, mentre si ingegna di eternizzare il teatro della clemenza (anche Johannes Rosmer vorrebbe ricondurre negli animi gioia e concordia), – dall’altro presagisce i grandiosi spettacoli di agitazione, il largo respiro dei drammi incentrati sull’uomo-massa, ed annunzia la regía di *Les Aubes*, che tra poco sarà attuata da Mejerchòl’d. Egli sogna di trarre sontuose rapsodie dalla Bibbia, mostrando in scena Mosè, che dal fondo dei secoli guida attraverso il deserto la propria gente:

«Notte. Lontano, oltre i limiti di tangibilità dello spazio, un fuoco. Nella notte si sente la canzone di speranza di migliaia di petti che si appressano. Va il popolo, va a costruire la sua libertà»[84].

Queste righe rivelano come anche Vachtàngov provasse l’oscura vertigine, la sensazione di spazio, che inebriava gli artisti russi in quegli anni. Spalancandogli immensi orizzonti, dilatando la sua fantasia, la rivoluzione moltiplica le attività del regista, ne accende le attitudini organizzative. Nei brevi intervalli di tregua dal male che lo corrodeva, tra una clinica e l’altra, spezzettò le sue gracili forze incrinate in un brulichío di lavori dallo scarso guadagno. Regie, recite, prove, – ma soprattutto lezioni. Bramoso di trasfondere la propria esperienza nei giovani, insegnava senza risparmio al Primo e al Secondo Studio, allo Studio Mansurov, allo Studio di Anatolij Gunst, al Proletkul´t, allo Studio ebraico «Gabima»… «E tutto questo enorme fardello lo trascino, incurvandomi, piegato in due dalla mia malattia… E non posso, non ho alcun diritto di abbandonare sia pure una sola di queste faccende: devo trasmettere quello che so, fare in tempo a dare quello che è in me (se c’è in me qualcosa)»[85]. Lavorava con eccitazione febbrile, come se lo incalzasse il presentimento della morte.

Nel folto di tante fatiche non cessa di elaborare progetti. Quando, nel febbraio ’19, gli fu offerto l’incarico di presiedere alla Sezione registi del TEO, il dipartimento teatrale del Narkompròs, – Vachtàngov, sebbene la malattia gli impedisse di accettare, pensò alla creazione di un eterogeneo Collegio registico (da Stanislavskij a Taírov) e d’un Teatro del popolo («Naròdnyj teatr»), in cui recitasse ogni giorno un differente complesso: ora il Teatro d’Arte (i copioni di Čechov), ora il Malyj (le commedie di Ostrovskij), ora il Kàmernyj (*La sciarpa di Colombina*), ora il Primo Studio (*Il diluvio? Il grillo?*) Avrebbe anche voluto che in quell’edificio uno stesso lavoro di carattere eroico, per esempio *Les Aubes*, venisse ogni giorno rappresentato in uno stile diverso: dal Teatro d’Arte, dal Malyj, dal Kàmernyj, dal Proletkul´t, e persino dagli attori di Reinhardt[86].

Vachtàngov si appassiona in quel tempo del saggio di Romain Rolland *Le théâtre du peuple:* «magnifico, mirabile libro. Un libro su cui si può scrivere un libro»[87]. E sulla scía dei pareri dello scrittore francese, in

lui si rinsalda il propòsito di accostarsi alla viva sostanza del popolo, come ad una sorgente, e di trarne ammaestramento e saggezza:

«Bisogna aver fede nel popolo. Nella sua forza creativa. Nel suo sano istinto. Nella sua inconsapevole inclinazione alla verità. Bisogna amarlo. Bisogna che il cuore si riempia di gioia nel pensare al cammino trionfale del popolo»[88].

Il populismo ispirato di Vachtàngov ha sapore blokiano, e il suo invito ad *ascoltare* la folla[89] sembra ripetere l'incitamento di Blok all'intellighenzia: «Con tutto il corpo, col cuore, con la coscienza ascoltate la Rivoluzione»[90]. Anche Vachtàngov avverte, come il poeta dei *Dodici*, il fragore, la tonalità sonora del crollo del vecchio mondo, l'*acustica* che accompagna l'ascesa delle moltitudini.

Quando asserisce: «Bisogna mischiarsi alla folla e chinare il proprio udito di artisti al suo bàttito»[91], parrebbe che la dismisura di questo ideale abbia in lui sostituito per sempre le misticherie del perdono. Eppure, mentre si ubriaca del pathos della rivolta, mentre tende l'orecchio alle masse, continua ad aggrapparsi all'ormai deperito microcosmo studiesco, all'angelismo di Suler, e con adorante umiltà riconferma la sua inalterabile dedizione ai profeti del Teatro d'Arte. Ne fanno testimonianza le due fèrvide lettere che egli spedisce, il 17 gennaio 1919, dopo la prima operazione allo stomaco, a Nemiròvič-Dànčenko, e il 29 marzo, dopo il secondo intervento, a Konstantín Stanislavskij. Di quest'ultima, alcuni passaggi:

«Vi prego di perdonarmi se Vi disturbo con le mie lettere, ma adesso la mia condizione è cosí grave, cosí difficile, che non posso non rivolgermi a Voi. Vi scriverò cose di cui non Vi ho mai parlato a voce. Io so che i miei giorni terreni sono contati. Ho la serena certezza che non vivrò a lungo ed è per me necessario che Voi infine sappiate quale sia il mio atteggiamento nei Vostri riguardi, verso l'arte del Teatro e verso me stesso.

«Da quando Vi ho conosciuto, ho preso ad amarVi e a credere in Voi sino in fondo, a vivere solo di Voi e a misurare la vita sul Vostro metro. Di questo amore e di questa devozione ho contagiato volenti o nolenti tutti coloro che non avevano il privilegio di conoscerVi direttamente. Io ringrazio la vita per avermi dato la possibilità di conoscerVi da vicino e concesso di incontrare sia pure di rado un artista cosí universale. Con questo amore per Voi morirò, anche se Voi mi voltaste le spalle. Piú alto di Voi non conosco nessuno e nulla.

«In arte io amo soltanto la Verità di cui Voi discorrete e che è il pernio della Vostra dottrina. Essa pervade non solo la parte modesta di me che si rivela nel Teatro, ma anche quella che vien definita col tèrmine "uomo". Questa Verità mi tortura giorno per giorno e, se non riesco a diventare migliore, è solo perché occorre vincere molte resistenze dentro di noi…

«Quanto al mio atteggiamento verso me stesso, non credo in me, non amo in me nulla, non oso pensare mai a nulla di audace, e mi considero l'ultimo dei Vostri allievi. Dinanzi a Voi mi vergogno d'ogni mio passo e sempre ritengo indegno mostrare il mio lavoro a Voi, Unico e Irraggiungibile»[92].

Cosí, nel momento in cui anela a un teatro che esprima come un affresco i rivolgimenti dell'epoca, mentre martella sequele di «bisogna-bisogna», somiglianti ai «decreti» dei futuristi, – non smette di recitare giaculatorie a una Verità dalla quale s'è intimamente staccato. E mentre proclama: «La Rivoluzione con una linea rossa ha diviso il mondo in "vecchio" e "nuovo". Non c'è angolo della vita umana per cui non passi questa linea e non c'è uomo che non la senta in un modo o nell'altro…»[93], – persiste a giurare, a giurare sul compatimento, la «studieità», l'indulgenza, sul primato del bene, sull'amiamoci-tutti, – ormai come un àfono predicatore caparbio.

10.

Se non ci fosse stata la rivoluzione, Vachtàngov sarebbe forse rimasto un (inquieto) epígono del Teatro d'Arte. Ma l'Ottobre lo spinse, pur attraverso ritorni, ripensamenti, incertezze, a un radicale riesame dei propri principî, esasperandone l'irrequietudine. Nell'agosto '21, ormai con accento reciso, egli scrive alla Birman:

«Finora siamo andati per la viuzza battuta dal Teatro d'Arte, siamo andati con calma e a bell'agio, senza avere un'idea di quel che significhi mettere in scena e recitare un lavoro. Di una medesima pasta noi

abbiamo fatto ora una ciambella, ora una cialda, ora una bomba, ora un cornetto, – ma il sapore era sempre lo stesso. E, andando per questa viuzza, siamo arrivati a uno splendido cimitero»[94].

Infrangendo le rèmore, si fa irresistibile in lui, dopo il Venti, la sete di teatralità, l'esigenza di sottolineare i risalti espressivi. Vachtàngov non si appaga piú di un attore-copista, fuso passivamente col personaggio, ma chiede che l'interprete dia spicco alle tinte, alla fisionomía, ai contrassegni, che insomma visualizzi la parte, svelando il proprio distacco dalla figura incarnata, il rapporto con lo spettacolo. Egli scarta dal suo campionario gli opachi paladini delle «riviviscenze»: «Il teatro è teatro. La commedia è rappresentazione. L'arte del rappresentare è maestría della recita»[95]. Addío dunque chimere della quarta parete, palcoscenici chiusi come conchiglie. Non occorre far sí che lo spettatore dimentichi di trovarsi in platea. L'arte teatrale *non* deve riverberare la vita, ma solo l'autonoma verità del teatro.

L'ansia di teatralità si congiunge in Vachtàngov al desiderio di attualizzare l'essenza del testo, perché lo spettacolo tenga delle aspirazioni dell'epoca, esprima i sapori e i rancori dei giorni in cui viene dato. Ovvero il teatro è qui, ora, oggi (senza ombra di «tradizionalismo»): tribuna di ardenti, pur se fugaci, allusioni all'età che viviamo.

Partecipando cosí delle tendenze attualizzanti di tutta l'arte russa d'allora, Vachtàngov agogna di infondere nelle proprie regie una «consonanza» (un «sozvúčie») con gli avvenimenti d'Ottobre, che è assenso dell'anima e dell'inventiva, s'intende, non adesione ideologica. Questa ricerca di corrispondenze col presente lo porterà, come presto vedremo, a colorire di acerrimi spunti satirici *Le nozze* di Čechov e la seconda stesura registica di *Čudo*.

E qui nella storia di Evgenij Bogrationovič si insinua l'immagine tentatrice di Mejerchòl'd, regista-demonio, quasi figura di Vrúbel'. Nell'autunno dell'11, durante le recite moscovite della Casa degli Intermezzi, egli aveva ammirato la messinscena di *Šarf Kolombiny*, e nell'aprile del '14, in tournée a Pietroburgo col Teatro d'Arte, non s'era fatto sfuggire *La Sconosciuta*[96]. Nei suoi ultimi anni di vita, crescendo in lui la passione per il teatralismo e il grottesco, Vachtàngov si richiama continuamente all'esempio di Mejerchòl'd. Parecchie invenzioni del suo estremo periodo rammentano i «prodigi» del Dottor Dapertutto. Egli vagheggia persino uno scambio fra le «officine registiche» di Mejerchòl'd e il Terzo Studio.

Il 3 gennaio '22, a tarda sera, Vsèvolod Emíl'evič si recò di sorpresa allo Studio e, non avendo trovato Vachtàngov, gli lasciò questo biglietto: «Amato collega, nella Vostra serena stanza di lavoro ho conversato (e riposato) coi soldati del Vostro Esercito. Ho trascorso dei bei momenti, peccato che Voi non ci foste. Ho molto desiderio di vederVi. Ci mostrerete presto la *Turandot*? Discorrerete presto con gli studenti delle GVYRM? Molto Vi aspettano i soldati del mio Esercito. Salve». Vachtàngov rispose con esaltata umiltà il 17 gennaio:

«Caro, diletto Maestro!

«immutabilmente grato per tutto quello che fate in teatro, Vi sono grato altresí per ogni istante in cui sfiorate anche noi, che con entusiasmo Vi amiamo. Mi rincresce di non averVi l'altra sera incontrato – è tempo che ho voglia di guardarVi nel volto. So che siete in collera con me; ma io sono malato, molto malato, io cammino incurvandomi, ho gli occhi torbidi. Ed ecco darò il 23 il *Gadibuk* (a Voi, e a Bébutov, e ad Aksënov manderanno gli inviti), ed il 30 la *Turandot*. Da un mattino all'altro, infermiccio, lavoro.

«Non Vi piaceranno questi spettacoli; il primo è impreciso, il secondo non merita la Vostra attenzione, perché troppo soggettivo. È la sincera confessione del Terzo Studio: "Ecco di che ci occupiamo per ora. Insultateci, se non potete aspettare i nostri passi successivi".

«Perdonatemi, Grande! Un giorno – lasciate che un po' mi riposi – riscatterò la mia colpa. Dite ai soldati del Vostro Esercito che io sono straordinariamente malato (si è riaperta l'ulcera allo stomaco, e accessi a non finire). Vi abbraccio teneramente, se lo permettete. Vorrei udire che mi togliete di dosso questo senso di colpa»[97].

Benché il Terzo Studio dipenda dal Teatro d'Arte, benché i suoi rapporti con Stanislavskij non siano in apparenza cambiati, Vachtàngov, è chiaro, è ormai entrato nel campo magnetico della Mejerchol'dia. Sentendo approssimarsi la morte, suggerisce agli allievi di rivolgersi nei momenti difficili al Dottor Dapertutto[98]. «Vachtàngov, s'intende, era con noi, non poteva non esser con noi» scriverà Mejerchòl'd nel necrologio intitolato *Alla memoria d'un condottiero*[99]. Dell'infatuazione di Vachtàngov per Mejerchòl'd

testimoniano le febbrili pagine di diario vergate il 26 marzo 1921 al sanatorio Ognissanti:

«Che regista geniale – il piú grande di quelli sinora esistiti e di quelli esistenti! Ogni sua messinscena è un nuovo teatro. Ogni sua messinscena potrebbe fornire un'intera tendenza… Mejerchòl'd è originale. Nei lavori in cui ha percepito l'autentica teatralità, senza appoggiarsi al prestigio dei libri, là dove intuitivamente e non per mezzo di ricostruzioni cerca in se stesso i piani storici e le forme del teatro, non lo si può comparare con Stanislavskij – egli è quasi geniale… Mejerchòl'd ha dato le radici ai teatri del futuro. Il futuro gliene darà merito. Mejerchòl'd sta piú in alto di Reinhardt, piú in alto di Fuchs, piú in alto di Craig… Tutti i teatri del prossimo avvenire saranno costruiti e impostati cosí come ha da tempo presentito Mejerchòl'd. Mejerchòl'd è geniale. E mi duole che nessuno lo sappia. Nemmeno i suoi allievi…»[100].

Lo stesso giorno Vachtàngov annotò frasi irte di acrèdine, amare, devastatrici su Konstantín Stanislavskij:

«Si capisce, come regista, Stanislavskij vale meno di Mejerchòl'd. Tutti i suoi spettacoli sono banali. Il suo primo periodo ricalca i Meininger. Il secondo, il periodo del teatro di Čechov (nel quale il principio dei Meininger vien trasferito alla sostanza interiore delle parti, alle "riviviscenze") è il medesimo naturalismo. Tutti i naturalisti si somigliano, e può prendersi la messinscena di uno per quella di un altro… Io so che la storia porrà Mejerchòl'd piú in alto di Stanislavskij, perché Stanislavskij ha dato un teatro per due decine di anni alla società russa (e per di piú solo a una parte di essa: borghesia e intellighenzia), mentre Mejerchòl'd ha dato le radici ai teatri del futuro… Stanislavskij è maestro di tipi e di adattamenti inattesi. Ma non lo è affatto di forme di rappresentazione teatrale. Per questo egli ha imborghesito il teatro, togliendo il sipario sgargiante, togliendo le "sortite" degli attori, togliendo l'orchestra, togliendo ogni specie di teatralità. Bisognava non togliere, ma annobilire, mutando il teatralismo meschino dei propri giorni (i giorni di Stanislavskij) nel sublime ed autentico teatralismo dei giorni di rigoglio del teatro… Stanislavskij finora ha sentito soltanto un lavoro, *Il gabbiano*, e in quest'unico modo ha risolto anche le altre commedie di Čechov, e di Turgènev, e (Dio mio!) di Gogol', e (Dio mio ancora!) di Ostrovskij, e di Griboèdov…»[101].

Un nero momento. Un giudizio di quelli che erompono quando si è tra la vita e la morte, inchiodati ad un letto, sul bàratro, e si ha voglia di urlare come da un patíbolo, e si odia tutto ciò che manca di rischio, di temerità, di delirio, e persino le cose piú care dei tempi migliori suscitano infinita ripugnanza. Nonostante il rifiuto demolitore dei tèrmini di Stanislavskij, la dialettica del «rivivere» e del «rappresentare» continua ad affliggere Vachtàngov sino alla fine e lo agguaglia a un regista-amleto che dinanzi alla morte si torturi fra due discordanti sofismi. Pur inclinando verso Mejerchòl'd, egli non cessa di rimuginare le formule del primo maestro.

Ragionando con Ksenija Kotlubàj e Borís Zachàva, suoi allievi, il 10 e l'11 aprile del '22, Vachtàngov ripete che Stanislavskij, nell'ansia di espellere la trivialità dal teatro, ha finito col dissiparne anche l'«autentico, necessario teatralismo». Al contrario di Stanislavskij, che immette lo spettatore nell'atmosfera verídica dei personaggi, perché egli non senta d'essere a teatro, «noi – afferma Vachtàngov – portiamo il pubblico in una cerchia di attori che compiono il loro mestiere teatrale»[102]. E, dopo aver celebrato Mejerchòl'd, – come per un improvviso afflusso di dubbi, soggiunge: d'altronde, se in Stanislavskij la smania del vero è sfociata in grigiori naturalistici, Mejerchòl'd, tutto preso dal fascino del teatralismo, ha distrutto la verità psicologica, scacciando dal teatro la vita.

In questi due dialoghi estremi Vachtàngov si mostra propenso ad associare con accorto dosaggio l'interiorità ereditata dal metodo di Konstantín Sergèevič col teatralismo squillante del Dottor Dapertutto. Ritorna dunque lo spettro della conciliazione? Diresti che egli aspiri a riunire a un finale «festino di pace» le due avverse dottrine che irrigano il teatro moderno. A questa sintesi dà nome «realismo fantastico»[103], e ne rinviene modelli nella regía mejerchol'diana di *Balagànčik*, nell'arte di Gogol', negli spettacoli onirici di Stanislavskij. Alle prove di *Turandot* discuteva sovente di «realismo fantastico»[104].

11.

Il tema precipuo della regía di *Turandot* era dunque la teatralità del teatro. Esortando l'attore ad uscire frequentemente dai contorni del personaggio, a indicare la propria autonomía dalla parte, il rifiuto di immedesimarsi con essa, Vachtàngov si prefiggeva di mettere a nudo i congegni, i trucchi, le corde: il rovescio dello spettacolo.

Con quei brandelli da «bal costumé», con quelle panòplie pseudo-orientali sugli abiti da cerimonia anni Venti, gli interpreti assumevano un'aria da sceícchi d'operetta o fachiri di paese, da *Ladro di Bagdad*:

Antoine li paragonò a dilettanti che improvvisassero «une charade dans quelque soirée de château»[105].

Simili travestimenti ormeggiavano forse le camuffature dei futuristi, che avevano amato ostentare eteròclite assise, bluse gialle, lattughe, e invermigliarsi le guance proprio come gli zanni del Terzo Studio. Il cappello del can Altoum era un paralume da tavolo; Timur, re di Astrachan, aveva per barba un asciugatoio sfrangiato e per scettro una racchetta da tennis; Schirina, la moglie di Barach, teneva in bílico sul cocúzzolo un capovolto piatto cinese. Come Tweedledum e Tweedledee nel viaggio di Alice attraverso lo specchio, i dignitari e i sapienti si mettevano addosso i piú strambi oggetti: cestelli per pane, cucchiai da minestra, stoviglie, vèntole, tovaglioli, vaschette da fotografo[106]. In questa maliziosa «imagerie», che faceva d'un tagliacarte un pugnale e di un «abat-jour» un copricapo, gli attrezzi cambiavano significazione, come nelle pellicole comiche e nei trastulli dei bimbi, acquistando la buffa ambiguità sogghignante dei «ready-mades».

Ma un momento: il ciarpame da Marché aux Puces, la finzione tessile, che tramutò i personaggi (per continuare il richiamo a Lewis Carroll) in «bundles of old clothes», non riflettono in fondo la condizione di un'epoca in cui il popolo russo era costretto a vestirsi di stralunati rappezzi per inòpia di stoffe? «Le signore eleganti – ricorda Erenbúrg – sfoggiavano stinti pastrani soldateschi e verdi cappellini, ricavati dal panno di qualche tavolino da giuoco. Per gli abiti ci si serviva di tende bordò, ravvivate da triangoli o da quadrati suprematistici, che si ritagliavano dalle rivestiture di poltrone consunte. Il pittore Isaak Rabinòvič andava in giro con un giacchettone imbottito colore smeraldo. Esènin di tanto in tanto si calcava in testa un luccicante cilindro»[107].

Scorreva nello spettacolo una vena di infantilismo, comparabile a quello che perseguivano allora parecchi dei futuristi, Vasilij Kamènskij, ad esempio. Non a caso Kamènskij, la cui poesia cinguettante come un mercato di uccelli, arruffona, festosa collima con le trovate di questo «capriccio» teatrale, era spesso ospite del Terzo Studio[108]. Magicien d'Epinal, Vachtàngov meditava all'inizio di ricorrere a diàfane scene di gomma, rigonfie di gas, come enormi palloni multicolori, che raffigurassero alberi, casette cinesi, pagode. Nei mutamenti di luogo, gli interpreti le avrebbero espulse d'un calcio, aspettando che dall'alto cadesse il seguente «décor» pneumatico. Egli sognava che in uno degli episodi gli allievi fingessero mischie e sgambetti attorno alla scena-pallone[109]. Deriva da Stanislavskij questa proclività a convertire il teatro in una sorta di «Kindertraum», ad ispirarsi ai disegni-lineette e alle fantasie dell'infanzia.

Anche la musica fu concepita con (scaltra) bambinería. L'orchestra includeva pèttini avvolti di carta velina, castagnette, sonagli, strumenti inconsueti, rassomigliando a quelle «spasm-bands» di New Orleans, che tartassavano péntole, pèttini, tubi del gas, campanacci. Vachtàngov si appigliò forse all'esempio di Il´jà Sac, il compositore del Teatro d'Arte, che soleva raccogliere orchestre di giocattoli musicali[110], ma già Stanislavskij aveva in *Snegúročka* accozzato un insieme bislacco di fischietti e di raganelle[111].

L'eccesso di modi puerili dava però a molte scene un sapore dolciastro, quasi di svago domenicale imbastito per la gioia dell'infanzia e delle famiglie, minacciando di trasformare anche questa regía (insormontabile persistenza del «grillo»!) in una splendente vetrina natalizia. Come se i suoi personaggi fossero poi di «peluche», un'adunanza di sòffici e mansueti pupazzi consolatori. A tale proposito aveva forse ragione Georgij Kryžickij, quando definí lo spettacolo «scatola di caramelle gradevoli, avvolte in variopinti foglietti, e per giunta legata all'intorno con un rosàceo nastrino»[112]. In fondo è significante che qualche anno dopo venisse posta in commercio l'acqua di Colonia «Turandot», in graziosi flaconi su cui campeggiava la figuretta del principe Calaf. Teatro e profumería.

12.

Negli ultimi anni di vita Vachtàngov si appassiona per la modellatura dei personaggi e raffronta il mestiere registico a quello d'uno scultore[113]. Rispecchia l'irrequietezza del tempo l'intensa gestualità che sommuove l'ordíto dei suoi estremi spettacoli.

«Sto adesso creando un nuovo sistema, – egli dice nel '20 – il sistema del "rappresentare". La "riviviscenza" l'ho lasciata per il primo corso, se ne occuperà Ksenija Ivànovna (la Kotlubàj). Mi interessano ora le bocche»[114]. Le bocche. Le mani. Le sue regie terminali sono strumentazione della smorfia e del gesto.

Aveva in animo di mettere in scena come una scultura cinètica *Il festino in tempo di peste* di Puškin[115]. Su un fondo di nero velluto profili di case, le fioche luci d'una città nella nebbia. Alla ribalta un lampione e una lunga tavola, a cui sèggono i lugubri convitati, di faccia al pubblico, al modo dei mistici di *Balagànčik* o delle figure a banchetto nei quadri di Pirosmanišvili. Un enorme telone grigiastro, come un manto di fango,

avviluppa ed agglútina insieme la tavola e i banchettanti: affiorano solo le teste e le mani dagli spacchi di questa gramaglia. L'assenza dei corpi inghiottiti dalla coltre melmosa e lo sventolio della fiamma di fiàccole dànno raccapricciante risalto agli occhi febbrili, alle bocche scontorte, alle mani-pipistrelli, che convulsamente svolazzano innanzi alle grinte di cera o si aggrappano ai càlici. Un festino senza concerti di «grilli», un funebre teatro. I personaggi, inaspriti dalla spietatezza del male e, sebbene invischiati nella stessa belletta, incapaci di misericordia, dovevano spiarsi con schifiltà e diffidenza, ciascuno temendo che gli altri esalassero l'esiziale contagio.

A Vachtàngov sarebbe piaciuto porre a confronto *Il festino* di Puškin col vaudeville čechoviano *Svàd'ba* (Le nozze), che anch'esso si impernia su un azzardoso convivio, allestito nel folto di un'altra peste, la peste del filisteismo. Ormai divergeva da quello del Teatro d'Arte il suo Čechov, un Čechov intriso di astio per i borghesi, riletto nello spirito della rivoluzione. Il 26 marzo 1921 egli annotò nel diario, al sanatorio Ognissanti:

«Muoia il naturalismo in teatro!

«Oh, come si possono mettere in scena Ostrovskij, Gogol', Čechov!

«Ho adesso l'impulso di alzarmi e di correre a parlare di ciò che mi è nato dentro.

«Voglio mettere in scena *Il gabbiano*.

«In modo teatrale. Cosí com'è in Čechov. Voglio mettere in scena *Il festino in tempo di peste* e *Le nozze* di Čechov in un solo spettacolo. Nelle *Nozze* è *Il festino*. Ormai appestati, costoro non sanno che la peste è passata, che gli uomini si stanno affrancando, che non abbisognano di generali alle nozze.

«In Čechov non c'è liricità, ma tragedia. Se uno si spara, il suo atto non è certo lirica. È Banalità o Eroismo. Né l'una né l'altro furono mai lirica. Sia Banalità che Eroismo hanno maschere tragiche.

«E la lirica è stata sovente banale»[116].

La tenace attenzione, rivolta da Vachtàngov alla Peste in anni di cataclisma, sembra precorrere, anche se in senso contrario, il delirio di Artaud sul connubio pestilenza-teatro. Vachtàngov non riuscí a rappresentare *Il festino*, ma almeno diresse, nel settembre del '20, *Le nozze*, mutando in esasperato grottesco il malizioso umorismo di Čechov. Con un rancore implacabile per la grettezza borghese convertí le figure dei filistei di provincia in grugni carnevaleschi, in «mostacci di grulli», nel gusto di Sapunòv. L'accelerazione del ritmo accresceva la deformità nauseante di quei personaggi, dalla bocca ora stretta e sinistra, ora schiusa come un orifizio infernale.

Dal mondo della clemenza Vachtàngov era giunto alla crudeltà, a un teatro-offesa. A comparare le regie colorite, pregnanti di *Svad'ba* e di *Čudo n. 2* coi suoi primi scialbi spettacoli ispirati alle formule del sulerismo, si direbbe che abbia ragione Folial nell'*École des Bouffons* di Ghelderode, quando afferma che la crudeltà è il segreto della grande arte, di ogni arte che voglia durare.

Per sottolineare la trivialità filistea, Vachtàngov diede speciale rilievo alle capigliature e ai vestiti sgargianti e trapunse l'intero spettacolo di dozzinali romanze. Baldanzosi baffetti all'insú e una scriminatura nel mezzo caratterizzavano Jat', il telegrafista, cicisbèo di paese, gambe corte e pince-nez. Il fidanzato Aplombov ostentava una liscia chioma divisa sopra la fronte, rassomigliando ai garzoni barbieri dei quadri di Lariònov. Il greco Dymba aveva cespugli di baffi pomposi e un'esuberante zàzzera nera. La levatrice Zmejukina, un paniere di ciocche annodate sopra il cocúzzolo. Žigalov, i mustacchi spioventi e una barba allucignolata. Un rocchetto di búccoli ornava il volto grassoccio e vermiglio di Dàšen'ka, la fidanzata[117].

Quanto ai vestiti, spiccavano il doppio petto di Žigalov, che sapeva di topo e di naftalina, lo stiffelius troppo ampio di Dymba adornato d'un fiocco scarlatto, il frac grossolano di Aplombov, l'abito rosso fiammante che dava alla Zmejukina un sex-appeal da cartolina illustrata[118].

Condensatore di questo filisteismo iperbolico era il cerimoniere dello spettacolo, lo «šàfer», paraninfo e maestro di danze, con un frac dalle falde impennate ed un alto colletto rigido. Quasi nuovo avatàr del Gigolo di Mejerchòl'd, costui comandava con secco cipiglio la tumultuosa e sguaiata quadriglia iniziale, balenío di ventagli, di vesti pacchiane, di baffi, di bocche, di acconciature leccate. Ai suoi ordini e ai suoni

d’un pianoforte scordato, i borghesucci riddavano chiassosamente, guizzando in figurazioni chimeriche, come gli ospiti al ballo nella *Sciarpa di Colombina*.

Il «cabotinage» filisteo culminava nel duetto fra la Zmejukina e Jat′ sulle note d’un languido-languido valzer. Mentre Jat′ le forniva «atmosfera», dondolando un ventaglio come un flabello, la levatrice, superba dei suoi «oripeaux» di regina dell’íbrida festa, rossa come un’anguria, cantava con stecche e fiorettature la romanza «Io v’amavo…»[119]. La musica della quadriglia riprendeva alla fine, non piú tempestosa, ma lenta ed afflitta, mentre i borghesi delusi, la schiena al pubblico, fissavano immoti la porta per cui scompariva il falso generale, il sogno che il denaro non era riuscito a comprare[120].

Congegni a molla, manichini agghindati, i personaggi di *Svad′ba* si movevano a sbalzi, a strattoni, a singulti, come se avessero agrezza di stomaco. Aplombov farfugliava con voce uniforme, da teatro di marionette, ronzante, per dirla con Símonov, come un tràpano odontoiatrico[121]. Dàšen′ka, la fidanzata, era una chioccia paffuta ed apàtica, frutto rotondo della mollezza borghese, non di altro vogliosa che di rimpinzarsi e scuffiare, impassibile anche negli attimi di parapiglia[122].

Incalzate dal rugghio del pianoforte, le sussiegose figure passavano dai bríndisi alle baruffe, dai battibecchi ai languori con scatti di meccanismi. Vachtàngov aveva curato con puntigliosa esattezza la plastica di quel delirante galoppo. All’arrivo del «generale», ad esempio, gli «appestati» gli andavano incontro, scavalcandosi, urtandosi, per mettersi in vista, ed infine si allineavano in pose solenni, come ad una rassegna. Il festino era stato orchestrato come un afoso crescendo di ressa, di tafferugli, di pigiapigia.

Per la sua sgangherata «clownerie» filistea, per il senso di parrucchiería che nasceva dal suo insistere sulle pettinature e i cernecchi e le barbe, per l’asprezza mordace delle sue derisioni, questo spettacolo anticipò la regía mejerchol′diana della scena nuziale ne *La cimice* di Majakovskij.

13.

Anche Blok provava in quegli anni una simile ripugnanza asfissiante, spasmòdica per i filistei. Riferendosi a un borghese, un buròcrate dai capelli a spàzzola e le borse agli occhi, che abita dietro un tramezzo nell’appartamento vicino, il poeta annota nel diario con arroventato livore:

«Signore Iddio! Dammi la forza di liberarmi dall’odio per lui, da quest’odio che mi impedisce di vivere nella mia casa, mi soffoca d’ira, mi spezza i pensieri. Anche lui, come me, è un carnívoro bípede, e personalmente non mi ha fatto ancora nulla di male. Ma io lo aborrisco con un’avversione che giunge a una sorta di patologico-isterica nausea, e mi toglie il respiro e mi impedisce di vivere. Allontànati da me, Satana, allontànati da me, borghese, ch’io non ti sfiori, né veda, né senta; se io sia migliore o peggiore, non so, ma mi provoca schifo, mi provoca il vòmito, allontànati, Satana» (28 febbraio 1918)[123].

Inesorabile satira della fallàcia e dei vezzi dei filistei fu la seconda stesura registica di *Čudo*, il 13 novembre 1921. Ricusando i «poncifs» francescani e gli insulsi sorrisi benèvoli della prima variante, Vachtàngov vi riversò tutto il suo vilipendio e il suo sdegno per l’ipocrisía, la stoltezza, la cinica avidità dei borghesi. Non piú «umilènie», ma accessi di pernicioso sarcasmo. Il lavoro di Maeterlinck assunse una dimensione animale, una bieca crudezza, adeguandosi allo slogan «klejmít’ buržuà» (bollare il borghese), che allora entusiasmava Vachtàngov.

Due sole figure rimandavano alle giaculatorie della clemenza: sant’Antonio in un grigio saio da romito, paziente, sommesso, solcato da lunghi digiuni, un autentico abitatore della Tebàide, e la serva Virginia, bonaria ed inerme, come il «piccolo uomo» Caleb, incarnato da Čechov nel *Grillo*. Uniche immagini umane, smarriti modelli di tenerezza in quel teriocosmo di parenti predaci e grifagni, che si assiepavano attorno alla morta mademoiselle Ortense.

Vachtàngov caratterizzò con atroce grottesco gli sparvieri allarmati dalla paura che il santo, risuscitando la zietta, potesse loro vietare di metter le mani sull’eredità. C’era in quei loschi uccellacci la gonfiezza maligna di certi mascheroni di Nolde. Il regista si sovvenne di tipi incontrati nel viaggio che, dieci anni prima, ancora allievo della scuola di Adàšev, aveva compiuto con Suler in Francia.

Il nipote Gustave, prefettizia impeccabile e corte gambine danzanti, celava l’ingorda rozzezza sotto una falsa decenza[124]. Bòffice come una bolla in un talare sbracato, gli occhietti socchiusi e sugnosi, gli zígomi lucidi del molto vino bevuto all’àgape funebre, il curato mostrava di prediligere i pasti copiosi e le gioie

della terra. Saltellava con molle grazia femmínea, e le sue battute melliflue trapassavano in un recitativo liturgico, punteggiato da trilli tenorili[125]. In un nero stiffelius, i mustacchi di foca, cerfugli arruffati sopra la fronte, il dottore, ritto sull'ics di gambette d'anòfele, teneva le palme levate ed i gómiti ai fianchi, come un chirurgo che attenda l'asciugamano[126]. Nel tratteggio di questa sembianza Vachtàngov aveva forse riflesso le sue lunghe esperienze coi medici.

I borghesi acquistarono un immondo spessore. Già il loro primo apparire era significante: all'arrivo del taumaturgo accorrevano a sciame dal banchetto mortuario, con la salvietta al collo e la bocca piena. Sebbene caratterizzati singolarmente, agivano in folla, in conclave, come un formicaio risvegliato, come un unico personaggio a molte teste. Assegnando a ciascuno un diverso cómpito plastico, una gamma diversa di smorfie e di pose, Vachtàngov aveva poi assoggettato i movimenti dei singoli a un tempo-ritmo comune, a un preciso disegno d'insieme[127].

Disposte sempre in maniera frontale, l'una a fianco dell'altra, come dinanzi a un fotografo, le macchiette formavano raggruppamenti consimili a quelli dei quadri del Doganiere. Vachtàngov fece grande uso di pause, di sospensioni, di arresti o, com'egli diceva, di «tòčki», di punti grammaticali[128]. Ossía, di tanto in tanto, la congrega di nibbi impietrava in attitudini da Museo Grévin, assumendo l'èbete fissità delle foto da album di famiglia. Ad esprimere in pieno l'automatismo burattinesco della combríccola e la sua moralità bottegaia, il regista esagerò la petulanza aggressiva del gesto, il dimenío delle mani.

L'intero spettacolo era imperniato su un tagliente dissidio di bianco e nero. Nell'anticamera le nere siluette dei parenti e degli ospiti si profilavano, attònite in pose grottesche o con mobilismo di tròttole, contro il bianco lucente dei muri. Pastrani pendevano, come impiccati, dagli attaccapanni, e sopra ad essi, su mènsole, sonnecchiavano file di tetri cilindri (degni di un Ernst o d'un Richter). La macabra siepe ghignante di redingotes e lunghe vesti di lutto, l'immobilità derisoria dei cilindri corvini, l'ambigua sonnolenza dei neri pastrani sospesi stridevano come un maleficio sulla bianchezza del fondo. Nero e Bianco altercavano persino nella camera ardente di mademoiselle Ortense: poltrone con fodere bianche attorno a una tavola avvolta di nero velluto, grossi fusti di ceri e ciambelle di bianche corone contro pareti coperte di crespo. Cercando rassomiglianze tra le corone e il banchetto, tra il funebre e il commestibile, tra il mastichío dei congiunti e i paramenti da sepolcro, Vachtàngov riuscí a denudare la lugubre buffonería che è spesso il rovescio del lutto.

Non solo il contrasto di nero e bianco, ma molte altre minuzie accostarono questa regía alle invenzioni del cinema. Sulle comiche di Ridolini pareva esemplata l'isterica fuga dei parenti alla risurrezione di Ortense. Nello scorgere viva la zietta spocchiosa e carnevalesca che, alzatasi dai cuscini, si raccomodava la cuffia come un «Frauenzimmer» di Busch, se la davano a gambe, strillando, rovesciando poltrone, ficcandosi sotto la tavola, per poi far capolino spauriti, mentre la «morta» si scrostava una goccia di cera dalla manica[129]. Sembravano usciti da un film di Zecca i «flics», che nel finale arrestavano il santo, portandolo via ammanettato, mentre la serva Virginia gli teneva sul capo un ombrello[130].

Vachtàngov aveva dunque impregnato anche il testo di Maeterlinck dei veleni e dei succhi della rivoluzione, strizzandone i personaggi nel torchio d'una caricatura sprezzante, che li agguagliava ai «satolli» di Blok e ai «grassoni» di Majakovskij. *Čudo* si dava in un'unica serata con *Svad'ba*. I borghesi francesi a riscontro coi filistei vecchia Russia. Lo stesso marionettismo, la stessa aridezza di cuore. In Čechov un goffo festino nuziale sconvolto dalla protesta di un'umile dignità calpestata, in Maeterlinck un'èpula funebre interrotta da una epifanía. Non c'era piú spazio per la clemenza. Revunòv e sant'Antonio, gli ultimi araldi dell'età suleriana, abbandonavano sconfitti, senza nemmeno scalfirlo, quel sòrdido mondo fondato sul fariseismo.

Sembra che Vachtàngov pensasse di mettere in scena una terza stesura di *Čudo*, trasferendo l'azione ai suoi giorni, fra i mercantucci di Mosca, nel Zamoskvoreč'e, il quartiere delle commedie di Ostrovskij[131]. Egli considerava però temporanea la formula «bollare il borghese», perché era convinto che il socialismo debba essere un sodalizio «di uguali, di soddisfatti, di sazi»[132]. Si illudeva che la genía filistea sarebbe scomparsa per sempre.

14.

L'estate del '13. Parecchi attori del Teatro d'Arte e del Primo Studio trascorrono le vacanze con le loro famiglie in un villaggio ucraino (Knjàžaja gorà), sulla riva del Dnepr, non lontano da Kànev[133]. Sarchiano, mietono, pescano, tagliano legna, procurandosi tutto da soli. Vanno a letto al tramonto e si alzano all'alba,

svegliàti dal fischietto di Suler. Mangiano in rozze scodelle, all'aperto, su tavole gregge, con cucchiài di legno.

Questa colonia tipicamente suleriana possiede un'allegra flottiglia di tre barche a vela dai nomi reboanti: «Baleniera Seconda», «Impàvida Gerusalemme», «Burchiello Osljàbja»[134]. I suoi componenti si fingono marinai d'acqua dolce, obbedendo ai dettami d'una disciplina severa, che tuttavia non esclude i trastulli. Al contrario, il lavoro si alterna a una serie di svaghi teatrali: improvvisano sagre, parodie, scene comiche di «vita marittima».

Per celebrare il compleanno dell'«ammiraglio» Ivàn Moskvín, il «marinaio negro» Vachtàngov, con l'ausilio di Suler, inscena una cerimonia burlesca. Al mattino, semisèri e impettiti, in uniforme di gala, gli «equipaggi» si schierano sotto la finestra dell'«ammiraglio». Suleržickij ha i galloni di «capitano» e regge un ròtolo con l'ordine dei festeggiamenti. Gli sta dietro, col binòcolo a bandoliera, il suo «luogotenente» Aleksàndrov. Dinanzi alla «ciurma» si pavoneggia un'orchestra ebrea, venuta da Kànev: un'orchestra simile a quella che suona al ballo della Ranèvskaja. Sbilenchi e di altezza diversa, i quattro músici indossano anch'essi bluse navali e berretti marinareschi con nastri.

La «ciurma» intona una marcia composta dallo stesso Vachtàngov. Ed ecco Moskvín, accolto da squilli di tromba, compare sul terrazzino, con un gabbano di seta di foggia orientale. Gli fa da turbante un asciugatoio di spugna, fra le cui pieghe scintilla uno specchietto rotondo; sul petto ha un tubo di gomma da enteroclisma; in mano un battipanni. Salutate le truppe, il sussiegoso «ammiraglio» si ritira un momento, per poi riaffacciarsi in un nuovo costume operistico: bianche brache legate alla cíntola da una fascia di seta con frange, un nastro azzurro a tracolla sulla nera marsina, berretto bianco, guanti, pince-nez. Dal petto gli pendono, a mo' di medaglie, amuleti, scudetti, tappi metallici. Ascolta con compiacimento l'allocuzione di Suler, mentre la trombettiera gli tiene sul capo un enorme parapioggia nero.

I travestimenti dell'«ammiraglio», beffardi «collages» di ciarpame e di inezie infantili, l'orchestra lunatica, il gusto del giuoco al teatro, del ridicolo cerimoniale, e la propensione a far della vita un puerile passatempo di «marinaretti» o «boy-scouts»: ecco di dove provengono molte delle trovate di *Turandot*, dove ha origine la Samarcanda dei suoi orpelli e dei suoi rutilanti rappezzi.

Del resto, al pari di Suler, Vachtàngov era sempre proclive alle celie, alle farse, a ogni sorta di trattenimenti. Amava imbastire numeri da cabaret e improvvisare romanze sul mandolino. Le testimonianze di chi lo conobbe concordano nel decantare le sue imitazioni, in specie quella di Kačàlov interprete di Anatema. La sua passione per le facezie e le burle si riverbera in pieno nella regía di *Turandot*, soprattutto nei lazzi e nei calembours delle maschere e nell'episodio degli indovinelli, la cui trama acustica ricordò al teatròlogo boemo Václav Tille il «voice-band» di Burian[135].

15.

1921. Al Primo Studio Čechov sta interpretando Erik XIV. Un re semifolle, un impasto di frenesía sanguinaria e di tenerezza evangelica, un grumo di fosche contraddizioni, un irresoluto invischiato nel ginepraio del potere. Ma insieme uno straccio infelice, sul quale pesa la maledizione dell'assolutismo monarchico, un fagotto spettrale, dal livido sguardo di medium puntato sull'al di là delle ostili apparenze[136]: un «focoso poeta», un «indòmito fantasticatore», «nato per la sventura»[137].

Michaíl Čechov rendeva quest'ombra con un'enorme tensione nervosa, con un lacerante spreco di forze. Quando, nell'agosto del '22, il Primo Studio recitò a Praga, Karel Čapek scrisse: «Piú di questa creazione di Čechov il teatro non mi ha dato e non potrà darmi»[138].

Fu Vachtàngov a mettere in scena *Erik XIV*, il 29 marzo 1921. Dopo la morte di Suler, gli allievi del Primo Studio, pur senza distogliersi ancora dai cànoni psicologici, s'erano allontanati man mano dal Teatro d'Arte e dalle teorie del «sistema», a tal punto da ironeggiare sovente sulla dottrina, sull'etica, sul donchisciottismo di Stanislavskij[139]. Ciò non vuol dire però che negli anni seguenti la rivoluzione abbandonassero súbito le utopie suleriane. Al contrario, continuarono a coltivare, come in un presèpe ammuffito, la leggenda della bontà natalizia, a estasiarsi dei suoni del «grillo», a proteggere l'arte da ogni intrusione politica, aspettando il decorso delle vicende[140]. Molti di loro emigrarono, fra cui Bolesławski, e Kolin, e Chmara[141]. E i supèrstiti si avvidero presto che l'epoca esigeva altre formule.

Con la sua regía del dramma storico di Strindberg, Vachtàngov immise nel Primo Studio il sapore e le

asprezze e l'impegno dell'attualità. Anche in *Erik XIV* infatti egli cercò consonanze con lo spirito della rivoluzione, traendone pretesto per tessere un'allegoría truculenta dei misfatti del dispotismo e per condannare con toni d'apocalisse la demonía, la nequizia dell'istituzione monarchica, che incrudelisce e travolge anche il «povero Erik».

Nel gusto del manicheismo di moda, pose a confronto il popolo ed i sovrani, ossía i vivi e i morti, ossía il bene e il male. Diede ai «vivi» pienezza corposa, calore e veridicità etnografica. Ma rassomigliò i dignitari, i príncipi, i cortigiani a cadaveri avvolti di pesante broccato, a manichini di cera, a maschere petrificate in grinte di paràlisi. La rigidezza statuaria metteva in risalto la necròsi di queste larve feudali, di questi rifiuti dinàstici, – emblemi grotteschi d'un mondo della crudeltà che sarebbe piaciuto ad Artaud. Congegni slittanti, pupazzi su molle, come Tackleton, come i borghesi di *Svad'ba* e di *Čudo*, anche i dignitari di *Erik XIV* erano dunque campioni di quel marionettismo, che qualificava in Vachtàngov le figure del «contro», i perversi.

> Allo stesso modo Mardžànov, nel rappresentare a Kiev, il 1° maggio 1919 (con scene di Isaak Rabinòvič), *Fuenteovejuna*, aveva opposto i contadini ai signori, fondando l'intero spettacolo sullo scontro di queste due classi nemiche. Sgorbi araldici, invòlucri di similoro, dalle manine leziose e la voce stridente, i personaggi di corte ed il séguito del Commendatore si movevano a strappi, ad inchini su una tribuna in un angolo, impigliandosi nelle lusinghe d'un morto rituale. I sussulti meccanici e le riverenze dei dignitari contrastavano con la recitazione sanguigna e impetuosa dei contadini, cosí come la fredda penombra in gramaglie della tribuna rintuzzava l'intenso scintillío della piazza del borgo spagnuolo, fúlgida di ocra fiammante, e il bagliore dell'azzurrissimo cielo, dipinto, in mancanza di tinte, con turchinetto requisito nelle lavanderie[142], C'era qualcosa di anàlogo in Mardžànov e in Vachtàngov: l'origine meridionale, il temperamento impulsivo, l'esuberanza, l'amore dei densi contorni, dei crudi attriti, delle pennellate succose, l'appassionata adesione agli avvenimenti, la capacità di riflettere nelle proprie intuizioni la vertiginosa ampiezza dell'epoca[143]. Non era tempo di sfumature. E nell'entusiasmo nessuno pensava che l'inebriante rivolta potesse partorire fra poco gli inganni e le iniquità d'una nuova macchina di tirannía.

L'antítesi di «vivi» e «morti», la schematicità di gran parte dei personaggi cambiati in maschere da incubo, in nauseanti batràci, i bistri violenti, le allucinate cadenze dei dialoghi, il lugubre allegorismo delle scene e dei costumi di Ignatij Nivinskij: tutto ciò conferí alla regía di Vachtàngov un carattere espressionistico, situandola in una àrea contigua agli spettacoli d'uno Jessner, di un Hilar[144].

Mucchi di cubi ed intríchi di scale si accatastavano su una piattaforma a frastagli, a rilievi. Segni di frecce solcavano, come un serpeggio di fólgori, i cubi, le spade, le facce, i costumi, a significare la caducità del potere dinàstico, la sua condanna[145]. Le ambigue, angolose sembianze dei «morti», dardeggiate da sprazzi di luce violacea, parevano uscire da incisioni di Kirchner o di Heckel. Avevano tutti una mútria di guerci, un làido sogghigno, e sopracciglia sghembe, a zigzag, scompagnate come in ritratti cubistici. Sul volto gelido e velenoso della regina (la Bírman) il lapis del trucco aveva tracciato con guizzo sfregiante un sopracciglio piú alto dell'altro e spesse strie nere. Gli archi frontali difformi, le labbra cattive e le palpebre come incollate ravvicinavano questa megera all'orrendo simulacro di Tackleton.

La recitazione di Čechov ormeggiava i mòduli dell'espressionismo. Con sopracciglia obliquanti e impazzite, gli occhi morbosamente sgranati, il viso attònito, oblungo, come sorretto dalle ali d'un bianco, enorme collare, egli mutava la parte in una sequela di scatti convulsi, di accessi, di contorcimenti: nello smanioso diagramma di una insània[146]. E a tratti il suo Erik cessava di essere lo spietato relitto d'un mondo in sfacelo, per esprimere un altro motivo dell'epoca, l'incapacità di decidersi, di prender partito, di scegliere nel turbinío dei sovvertimenti politici, il motivo del nudo uomo, viluppo di nervi, sconvolto dall'insicurezza dell'esistenza.

L'índole stessa di Čechov, ombrosa, irritabile, si adattava a pennello all'ideale del teatro degli espressionisti. Egli era in bílico sempre fra l'eccitazione febbrile e l'inerzia della tetràggine. Soffriva di agorafobía, di ripugnanze patologiche, di paure senza rimedio. Come se l'incessante vertigine d'una continua caduta lavorasse il suo inconscio, come se fosse inàbile a svellersi dalla pània del vuoto, a distrarsi dall'attrazione del crollo. Il suo recitare era lo spazio d'un rovinío, un aggrapparsi a spuntoni di rocce, un «iter» allucinativo, ma sempre esteriorizzato in veementi appariscenze teatrali. Atterrito dal caos del suo tempo,

incline a deprimersi per un nonnulla, teneva le proprie figure in un implacabile orgasmo, nel folto della disperazione. Ma all'improvviso dava in accenti clowneschi, in smorfie di amaro eccentrismo[147].

Un flusso-riflusso di brividi ubriachi e malsana allegrezza, un assiduo trascolorare dell'angoscia in arlecchinata, una sorta di Belyj del teatro. Non a caso, nel Venti, si accostò alle dottrine degli antropòsofi e introdusse nel Primo Studio, di cui ora reggeva le fila, la religione di Steiner, esortando gli attori a cercare in se stessi l'«incorporeità dello spirito», a dissolversi nell'universo[148].

16.

Stanislavskij lo aveva mandato a insegnare il suo verbo nello Studio ebraico «Gabima» (Habima), sorto a Mosca, per volontà di Naum Zemach, nella primavera del '17. E Vachtàngov, negli intervalli del male, lavorò intensamente anche al «Gabima», cosí che questo Studio, già l'8 ottobre 1918, mentre egli era in clinica, poté presentare una prima serata di esercitazioni (su atti unici di Sholom Ash, I. Berkovič, I. Kaznelson, L. Perez).

Il regista si immerse nella lettura della Bibbia, cercandovi analogie col presente[149]. Sebbene non comprendesse l'ebraico, lo affascinava la musica dell'antica lingua. Ne conosceva soltanto qualche parola, imparata durante il soggiorno in una casa di cura, nelle lunghe ore di noia, da un computista israelita, degente in una branda vicina[150]. Ma con magico intúito riuscí a renderne a meraviglia, nella regía del *Dibbuk* (*Gadibúk*: 31 gennaio '22), il ritmo ieràtico e le melodiose inflessioni. Nei momenti piú tesi il fraseggio animato trapassava in estatica cantilena: «Questo metodo, che ha le radici nella sostanza folclorico-religiosa del dramma, – notò Sergèj Radlov – apparenta in maniera imprevista alla tragedia greca la sua esecuzione»[151].

Per gli spettatori russi, ignari di ebraico, l'idioma del *Gadibúk* aveva un carattere astruso o, a dirla coi futuristi, «zaúm», «transmentale». Ma ciò non impedí che la recita li lasciasse ammaliati. Era questa – secondo Radlov – la prova «che il teatro è arte indipendente, distinta ed autonoma dalla letteratura, e che l'interprete può agire sul pubblico senza parole, col suono emotivo della sua voce e coi movimenti del corpo»[152]. Insomma i dialoghi del *Gadibúk* diventarono (per la platea, si capisce, non per i commedianti israeliti) una trama di astratti fonemi, nel gusto di quella recitazione asemantica, che propugnavano allora Taírov[153], lo stesso Radlov[154], ed il poeta futurista Kručënych, il quale, nell'opuscolo *Fonetica del teatro* (1925), sostiene la necessità per l'attore di esprimersi in uno sdrucito linguaggio di frantumi acustici, in un balbettío di digrammi, di liberi incastri sonori, di sillabe sconclusionate.

Il melodramma di An-skij forní il destro a Vachtàngov per una messinscena gremita di ingegnosi espedienti. La storia del timido amore di Lea e Chanan si accrebbe di motivi subalterni, di riferimenti sociali, dilatandosi in un vasto apòlogo su poveri e ricchi, sull'ingiustizia dell'ordine umano, la sufficienza dei sazi e il rancore dei diseredati. Vachtàngov accudí con straordinaria solerzia alla modellazione scultorea dei gruppi, fissando punto per punto la partitura dei moti e delle attitudini. Egli insistette soprattutto sulla strategía delle mani. Intendeva significare attraverso la stilizzazione del gesto la sostanza etnica del lavoro. Ed assunse a tema melodico di questa pittura gestuale uno scorcio che aveva osservato nell'ebreo suo compagno di corsía in sanatorio: il tentennío delle palme levate nell'aria e protese in direzioni contrarie.

Curò con estrema minuziosità la parabola mimica di ciascun personaggio. All'interprete di un'accattona diceva: «Voi siete una mendicante affamata. Come saranno le sue mani? Con che avidità le sue storte dita reumatiche afferrano tutto quello che càpita. Ha da tempo disimparato a tenere con delicatezza, ghermisce e tiene ogni cosa spasmodicamente». E a Sender, il padre di Lea: «Voi siete un ricco mercante, che dà marito alla figlia. Quanta soddisfazione nel vostro petto, nel vostro ventre, nei palmi dischiusi delle mani tranquille che affermano: da noi c'è abbondanza di tutto, non abbiamo fatto altro che accumulare. Perciò camminate impettito, la pancia in fuori, e le mani dinanzi al corpo, dischiuse, grassocce, appagate»[155].

Le mani parlanti di questa recita entrarono quasi in proverbio, come lo stralunío degli occhi umidi del cineattore Mozžúchin[156]. Piú tardi Granovskij, al Teatro da camera ebraico, si sforzò anche lui di trasporre nei propri spettacoli il gesto ritmato e angoloso degli abitanti del ghetto, il «gesto di calcestruzzo» («železobetònnyj žest»), inducendo gli attori a un danzante, scontorto annaspío, che imitava le sghembe movenze delle figure di Chagall.

Nel *Gadibúk* gli ideogrammi gestuali facevano riscontro alle lettere dell'alfabeto ebraico, che Natan Al'tman aveva inserito (come usa a volte Ben Shahn nei propri dipinti) nelle sue scene sbilenche di sapore cubistico.

Dai fanatici allievi dello Studio «Gabima» Vachtàngov seppe cavare prodigi. La Ròvina, che nella vita era scialba e non bella, trasformandosi in Lea, acquistava una diafana grazia, il viso cèreo soffuso di luce, le mani mirabilmente sottili. Aveva ardenti occhi scuri, occhi enormi l'attrice Èlias, che incarnava il sognante Chanan. C'era piú sortilegio che santità nell'immagine dello «zàdik» Reb Ezriel, modellata dal minuscolo Vàrdi, quasi un nano, un «homunculus»[157].

Lo spettacolo univa la sostenutezza rituale, il sussiego del talmudismo con un acceso grottesco di origine espressionistica. La veemenza del trucco spennellato sui volti come su tavolozze, il clima di mistico orrore e a tratti di farsa escatologica, il continuo conflitto di bianco e nero, i movimenti meccanici, l'obliquità delle scene e dei gruppi, certo gusto caligaresco: tutto ciò rimandava alle astuzie dell'espressionismo.

E che cosa di piú vicino agli espressionisti del ballo dei poveri nel secondo atto, intessuto con fèrvida fantasia coreografica? Che cosa di piú chimerico degli storpi e dei poveri, invitati da Sender al banchetto di nozze, in cui Lea respinge lo sposo che il padre vorrebbe assegnarle? Paludosi mendíchi, relitti claudicanti e scrignuti, grumi di cispe e di pústole, sgangherate megere: una galleria di spauracchi e di aborti da disgradare le larve di Ensor, un mosàico di cenci malsani, una tresca di mani adunche. Pencolanti e rattratti come le stele d'un cimitero ebraico, arrancavano insieme una danza funesta, implacabile, una danza-delirio, un ordito di allucinanti torsioni[158]. Come se tutti i bastardi del teatro, dallo sconcio «chechkatak» degli armeni ai pitocchi di *Anatema* e ai deformi di *Vladímir Majakovskij*, si fossero dati convegno a questo imenèo. Il ballo degli straccioni nel *Gadibúk* precorre il «Mummenschanz» dei cadaveri di ex abitanti del ghetto, che balzano su dal sepolcro, ghignanti dèmoni asiatici, talpe dalle vuote occhiaie, nel fosco «mistero» di Perez *Una notte al mercato vecchio*, rappresentato nel '23 da Granovskij al Teatro da Camera ebraico[159].

Vachtàngov rifiní ad una ad una le figure del macabro carnevale: «Voi siete zoppo, vi è scomodo danzare. Ma danzate, danzate. Voi siete cieco, non vedete nulla, non sapete danzare, non siete tenuto a danzare. Eppure danzate, danzate. Ho bisogno di una danza-protesta, di una danza-urlo»[160]. Voleva che questo ballo di piedi pesanti esprimesse frèmiti di rivolta contro l'assurdo delle sproporzioni sociali.

Vestita d'un lungo abito bianco, d'una bianchezza lunare, Lea si schermiva con le limpide mani dai rattrappiti reietti, dai lerci brandelli che le riddavano attorno. Un'altra peste dunque, la peste della mostruosa miseria, avvinghiava questo convito. Ostinandosi sul raccapriccio di Lea, scombuiata dal torvo calpestío dei mendíchi, la regía di Vachtàngov pareva assaporare, in articulo mortis, quell'ebrietà dell'abisso, cui accenna nella sua canzone il Presidente del festino di Puškin[161].

D'altronde la composizione dell'episodio arieggiava in parte il ballo nuziale della *Sciarpa di Colombina*[162]. Dal bianco di Colombina, volteggiante fra maschere di filistei, al bianco di Lea, minacciata dagli artigli di astiosi accattoni. Su questa scia si è tentati di immaginare Chanan come un pallido Pierrot chassidico.

17.

Ma la recita di *Turandot* al Terzo Studio era gioiosa, era scapigliata, senza il rovello dei poveri, senza torsioni di orrori, senza incubi. Un ironico svago, una fuga in un «wonderland», dopo una tetra «Gespenstersonate». Il piacere di mettere a nudo i sotterfugi del teatro, di prendere lo spettatore in una rete di arguzie, travestimenti, burlette, di proverbiare le cerimonie stoppose d'una Cina illusoria, dimenticando l'arcigno funebrismo dei riti rabbinici. *Turandot* riboccava di gioia, eppure a Mosca era tempo di stenti e di fame, eppure era un uomo morente a dirigerla.

Provavano di notte. Vachtàngov seguiva gli attori dalla fredda platea, ravvolto in una doppia pelliccia di renna, con una tovaglia bagnata sul capo a mo' di turbante, quasi si fosse camuffato anche lui per la recita. Bruciante di febbre, la bocca contorta, il viso come di cera, stremato, – ma ancora pieno di umore, di fede nella poesia. Quando si inacutivano le trafitture del male, sospendeva un istante, restando immobile e, attinto poi da una scatola un pízzico di bicarbonato, riattaccava con piú impeto, stringendo i denti, incalzando, come in un «derby», gli allievi.

Era il suo addío alla vita, la messinscena della fiaba gozziana. Temeva che l'irreparabile inasprirsi dell'infermità gli impedisse di condurre in porto il lavoro. E si affannava nell'ansia di centuplicare le forze supèrstiti, come un auríga che sferzi a sangue cavalli sfiancati. E, pur sapendo che ormai gli avanzavano solo *pochissimi* giorni, continuava a inventare progetti per l'avvenire, col nero rammàrico di aver dato *poco*. Ecco perché l'esultanza di *Turandot* si dissolve in una sommessa amarezza, si imperla di lacrime. E, come in

Kafka, «il frequentatore del loggione posa il volto sul parapetto e, naufragando nella marcia finale come in un sogno pesante, piange senza saperlo».

Nella notte dal 23 al 24 febbraio 1922, l'ultima prova. Vachtàngov, spossato, la febbre violenta, con occhi vítrei osserva senza piegarsi, e ogni tanto balza dalla poltrona di platea (sesta fila), volando come un dannato sul palcoscenico, per affinare e correggere. Appena la prova è compiuta, alle quattro, un urlo imperioso: daccàpo. Tutto il lavoro di nuovo, dal principio alla fine. All'alba lo riportarono a casa distrutto. Non poté piú riandare allo Studio[163].

La generale si svolse, senza il regista, il 27 febbraio con successo grandissimo. Dopo il primo atto, conclusosi tra frenètici applausi, Stanislavskij, raggiante, telefonò a Vachtàngov, esprimendogli la sua ammirazione. Nell'intervallo fra il secondo ed il terzo, si recò in slitta da lui, nella notte nevosa, per informarlo del corso dello spettacolo. Prendendo fra i suoi larghi palmi la mano calda di Evgenij Bogratiònovič, che giaceva a letto febbricitante: – Risparmiate le forze, – gli disse – non vi agitate. Quel che ho visto è geniale, inconsueto e soprattutto pervaso d'un fèrvido attaccamento alla vita[164].

Tornò «infinitamente triste: Dio mio, la mia speranza si spegne!… Il migliore mio allievo!…»[165]. Alla fine del terzo atto, gli interpreti e gli spettatori piangevano. L'orchestra salí sul palcoscenico, per eseguire di nuovo le musiche della serata[166]. Stanislavskij chiamò casa Vachtàngov: «Riferite, vi prego, che i vecchi del Teatro d'Arte sono rimasti incantati. Questo spettacolo è una festa per l'intero complesso. In nome dell'arte esigiamo che si riguardi. Nell'esistenza del nostro teatro tali vittorie si contano sulle dita. Sono orgoglioso d'un simile allievo, se egli è mio allievo. Ditegli che si avviluppi nelle coperte come in una toga e che dorma il sonno del vincitore»[167].

Qualche mese dopo, il 29 maggio, Vachtàngov chiuse gli occhi per sempre. Prova ora, lettore, ad immaginare l'accoramento e la nausea, da cui fu sopraffatto Stanislavskij piú tardi, nell'apprendere di puntimbianco, dalle sprezzanti pagine dei diari, come si fosse alla fine staccato da lui, dal «sistema», dal Teatro d'Arte l'allievo su cui piú contava[168].

18.

Dove vanno i pagliacci?

Che mangiano i pagliacci?

Dove dormono i pagliacci?

Che fanno i pagliacci,

quando non c'è ormai nessuno,

ma proprio nessuno che rida, mamma?

MIROSLAV HOLUB.

Pensosi, grandi occhi smeraldo; viso asciutto, olivastro; il mento floscio; di media statura; le dita corte e nodose, ma molto flessibili[169]. Incoerente, mutevole, imprevedibile: sempre incline alle contraddizioni, alle brusche sterzate, agli invaghimenti fulmínei, sempre pronto a distruggere con la spietatezza di soluzioni inattese una lunghissima trama di esasperanti ricerche. La sua dedizione fanàtica all'arte non ammetteva dimestichezze né scappatoie. Nemico del lasciar correre, era uso di tenere gli attori nel vivo dell'incertezza, nel dubbio, nello scontento, correggendoli continuamente in maniera implacabile, estenuandoli con inesauribili aggiustamenti e ritocchi. Con la sua suggestione, coi suoi contagiosi esempi interpretativi, regista-Prospero su un arcipèlago di isole-Studi, scatenava gli allievi come spiriti sul filo d'una lampeggiante trovata, per poi, insoddisfatto, imbrigliarli di colpo con un incrèdulo «stop».

La sua altalena fra Stanislavskij e Mejerchòl'd. Le sue oscillazioni. Il Senzaforma si cambia in un acceso modellatore di forme. Dallo scarno scandaglio dell'anima ai risalti dell'espressionismo, alle satire da tabellone. Dall'inerme interiorità a un agguerrito visualismo barocco. E che sbalzo dai paradigmi di soavità suleriana alle acrimoniose rassegne di borghesi ben pettinati come defunti, di banchettanti dalle orride bocche spalancate, come se il diavolo li possedesse per via boccale. Le sue «diableries» filistee. I suoi assembramenti di fòssili, di personaggi impagliati, sul cui ceffo l'indurito cerone sembra ormai screpolarsi

per l'usura del tempo.

Alla fine Vachtàngov perviene alle posizioni dell'avanguardia, alle impalcature ineguali, dove gli interpreti possono liberamente sfoggiare la loro maestría. Negli ultimi mesi vagheggiava di rappresentare l'*Amleto* con gli accorgimenti e le audacie dello sperimentalismo, ricomponendone il testo, fornendo ciascuna figura d'un proprio «Leitmotiv» scenografico, luministico, musicale, accompagnando l'ingresso dei singoli attori con l'apparizione di nuovi spezzati di scene[170].

E tuttavia il suo universo non coincise con quello dell'avanguardia. Egli non giunse alla rigida razionalità dei costruttivisti, la sua anima non fu devastata da accessi di tecnicismo. E, nel gran finale di *Turandot*, pur avvicinando gli allievi allo «straniamento» mejerchol'diano, non li dissuase da quella «giustificazione» interiore, che aveva appreso da Stanislavskij. Nell'epoca del costruttivismo, Vachtàngov continua a propendere per la fiaba, per l'irrazionale, per gli incantésimi delle leggende. Anche nella crudeltà e nella satira, in lui riaffiorava a momenti qualcosa di innocuo, di trasognato, l'attònita malinconia d'un violinista chagalliano.

Ne sarà causa la morte immatura o la sua totale integrazione col teatro: fatto è che gli spettacoli di Evgènij Vachtàngov ci si rivelano, nella distanza degli anni, frammenti di autobiografía. E gli ultimi in specie sono un esempio di regía-confessione, in cui egli trasfonde interamente se stesso, senza dissimulare il suo ardore, in cui svolge il motivo del «rigenerarsi» dell'uomo nel fuoco degli avvenimenti rivoluzionari. Non a torto Lunačarskij lo definí «maestro della trasformazione dell'esistenza»[171].

In *Gadibúk* e in *Turandot* Vachtàngov riverbera la propria visione del mondo come nelle due facce contrarie d'un díttico: in chiave tragica e a guisa di arlecchinata[172]. Da un lato la gravezza dell'afa sinagogale, la liturgía delle mani aggrondate, – dall'altro la levità d'un burlesco, pervaso d'un desiderio di sole. Da un lato l'incubo d'un ghetto eterno, per cui si aggirano infàusti pezzenti, – dall'altro il faceto cinguettío delle maschere e un Oriente da albero di Natale. Come si legge in Pasternàk: «Esiste un immemorabile paesaggio natalizio: una superficie di noce indorata, aspersa di azzurra paraffina. Esistono le parole "chalvà" e Caldea, magi e magnesio, India e índaco»[173].

Da un lato il buio del Talmud, la notte dell'anima, – dall'altro la cartolina d'auguri, il luccichío consolatorio, il chiasso per dimenticare, l'allegra mitología delle feste. Alla nerezza vischiosa del *Gadibúk* succede con *Turandot* una sorta di teatro-vacanza, portagioia, scacciacure, nel gusto di quello proposto da Romain Rolland per il popolo. Lea si strugge sul serio di sgomento e d'amore, – ma Turandot, quando piange, si divincola ridevolmente, squassando la testa come un pupazzo di stracci, e Calaf, in prigione, nel recitare alla luna un sospiroso monologo, stringe una pantòfola al petto[174].

In una delle due facce del díttico Vachtàngov riversa tutto il suo strazio dinanzi all'orrore dell'imminente trapasso: e fa del ballo dei «gueux», putridume infelice, una diretta proiezione del proprio soffrire. Nell'altra invece profonde il suo vitalismo nell'ansia di distrarsi, di soffocare la pena del dissolvimento. Diresti che in *Turandot* egli voglia sfuggire le interrogazioni ossessive sull'enigma morte, sull'incongruità del nostro essere. E perciò si affaccenda a riempire di volti briosi, di maschere divaganti lo spazio deserto del male, si sforza di opporre alla morte, in una manovra ritardatrice, il fulgore della fantasia. «Sino all'ultimo anèlito, nonostante gli spàsimi, egli continua a risplendere e a scintillare»[175]. Sino allo stremo, sull'orlo del nulla, non si stanca di amare disperatamente l'unica cosa che conti, la vita.

[1] NIKOLAJ GORČAKOV, *Režisserskie uroki Vachtangova*, Mosca 1957, p. 98.

[2] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova*, in *Vachtangov: Zapiski. Pis'ma. Stat'i*, Mosca-Leningrado 1939, p. 327.

[3] Cfr. KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 375-78; ALEKSEJ DIKIJ, *Povest' o teatral'noj junosti*, Mosca 1957, pp. 261-70; A. TARASEVIČ, *L. A. Suleržickij*, in «Teatr», 1957, 1; ID., *Perepiska A. M. Gor'kogo s L. A. Suleržickim*, in «Novyj Mir», 1961, 6.

[4] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 411-12.

[5] Cfr. EVGENIJ VACHTANGOV, *V Tret´ju Studiju MCHAT*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i*, Mosca 1959, p. 182.

[6] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd* cit., II, p. 447.

[7] ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *Evgenij Bogrationovič Vachtangov* (1931), in *O Vachtangove i vachtangovcach*, Mosca 1959, p. 16.

[8] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 203-6.

[9] Cfr. *ibid.*, p. 206.

[10] Cfr. SERAFIMA BIRMAN, *Put' aktrisy*, Mosca 1959, p. 106, e NIKOLAJ PETROV, *50 i 500* cit., p. 40.

[11] Cfr. S. GIACINTOVA, *K. S. Stanislavskij i Studii*, in *O Stanislavskom* cit., p. 369.

[12] Cfr. ALEKSEJ POPOV, *Vospominanija i razmyšlenija*, cap. 7, in «Teatr», 1959, 12.

[13] Cfr. EVGENIJ VACHTANGOV, *O L. A. Suleržickom* (25 gennaio 1917), in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 74.

[14] Cfr. *ibid.*

[15] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 264-65.

[16] Cfr. KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 426-28.

[17] Cfr. SERAFIMA BIRMAN, *op. cit.*, pp. 113-16.

[18] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, p. 238.

[19] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., p. 382; RYSZARD ORDYŃSKI, *Polak czołowym reżyserem Hollywood* (1930), in *Z mojej włóczęgi*, Cracovia 1956, p. 103; ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, p. 211.

[20] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, p. 224.

[21] Cfr. EVGENIJ VACHTANGOV, *O L. A. Suleržickom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 73.

[22] Cfr. SERAFIMA BIRMAN, *Put' aktrisy* cit., pp. 119-26; ID., *Sud'ba talanta*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 314; ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 283-85.

[23] Cfr. EVGENIJ VACHTANGOV, *O L. A. Suleržickom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 73.

[24] Cfr. SERAFIMA BIRMAN, *Put' aktrisy* cit., pp. 126-31; ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 271-73.

[25] Cfr. EVGENIJ VACHTANGOV, *O L. A. Suleržickom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 72.

[26] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 274-75.

[27] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova*, in *Vachtangov: Zapiski. Pis'ma. Stat'i* cit., pp. 339-41; ALEKSEJ POPOV, *Vospominanija i razmyšlenija*, in «Teatr», 1959, 12, cap. 8; NATAL'JA SAC, *Evgenij Bogrationovič*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., pp. 431-32; ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 274-75.

[28] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 275-79.

[29] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, p. 210.

[30] Cfr. B. SUŠKEVIČ, *Vstreči s Vachtangovym*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 367.

[31] EVGENIJ VACHTANGOV, *Iz zapisnych knižek 1911-1912 godov, ibid.*, p. 25.

[32] Cfr. SERAFIMA BIRMAN, *Sud'ba talanta, ibid.*, p. 313.

[33] Cfr. JERZY SZANIAWSKI, *Reduta*, in *W pobliżu teatru*, Cracovia 1956, p. 208.

[34] Cfr. N. VACHTANGOVA, *Vladikavkaz i Moskva*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 342.

[35] Cfr. EVGENIJ VACHTANGOV, *Iz režisserskogo dnevnika, ibid.*, pp. 38-39.

[36] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčskij put' E. B. Vachtangova*, in *Vachtangov: Zapiski. Pis'ma. Stat'i* cit., p. 340.

[37] EVGENIJ VACHTANGOV, *Iz zapisnych knižek 1911-1912 godov*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 25.

[38] Il Secondo Studio sorse invece dalla Scuola d'arte drammatica detta «dei tre Nicola», perché fondato nel '13 da tre attori del Teatro d'Arte, che avevano nome Nikolàj: Aleksandrov, Massalitinov, Podgornyj. Si inaugurò il 7 dicembre 1916 con *Zelënoe kol´cò* (Il verde anello) di Zinaida Gippius.

[39] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija*, Leningrado 1927, pp. 18-19.

[40] EVGENIJ VACHTANGOV, *Iz zapisnych knižek 1911-1912 godov*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 25.

[41] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., p. 21.

[42] Cfr. JU. ZAVADSKIJ, *Oderžimost' tvorčestvom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 284.

[43] Cfr. *ibid.*, p. 285.

[44] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., pp. 22-23.

[45] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., p. 16.

[46] Cfr. RUBEN SIMONOV, *S Vachtangovym*, Mosca 1959, p. 59.

[47] Cfr. NIKOLAJ GORČAKOV, *Režisserskie uroki Vachtangova* cit., p. 35.

[48] Cfr. JERZY SZANIAWSKI, *Reduta*, in *W pobliżu teatru* cit., pp. 173-233; JÓZEFA HENNELOWA – JERZY SZANIAWSKI, *Juliusz Osterwa*, Varsavia 1956.

[49] Cfr. VLADIMÍR KOLÁTOR, *O Vladimíru Gamzovi*, Praga 1931.

[50] Cfr. PAVEL NOVICKIJ, *Sovremennye teatral'nye sistemy*, Mosca 1933, pp. 117-18.

[51] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova*, in *Vachtangov: Zapiski. Pis'ma. Stat'i* cit., pp. 343-44.

[52] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., p. 136.

[53] IOSIF TOLČANOV, *Moi roli*, Mosca 1961, p. 44.

[54] Cfr. NIKOLAJ GORČAKOV, *Režisserskie uroki Vachtangova* cit., p. 118.

[55] Cfr. RUBEN SIMONOV, *S Vachtangovym* cit., p. 121.

[56] Cfr. *ibid.*, p. 122.

[57] Cfr. *ibid.*, pp. 35-36.

[58] Cfr. N. LEBEDEV, *Ščukin akter kino*, Mosca 1944, p. 19; CHRISANF CHERSONSKIJ, *Boris Ščukin: Put' aktera*, Mosca 1954, p. 51; JU. ZAVADSKIJ, *Oderžimost' tvorčestvom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 300.

[59] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova*, in *Vachtangov: Zapiski. Pis'ma. Stat'i* cit., pp. 340-41.

[60] EVGENIJ VACHTANGOV, *Iz dnevnikov 1915-1917 godov*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 66.

[61] Cfr. ALEKSEJ POPOV, *Vospominanija i razmyšlenija*, in «Teatr», 1960, 2, cap. 9.

[62] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., pp. 62-63; ID., *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova*, in *Vachtangov: Zapiski. Pis'ma. Stat'i* cit., p. 351.

[63] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova* cit., pp. 351-52.

[64] ID., *Vachtangov i ego Studija* cit., p. 70.

[65] Cfr. *ibid.*, e *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova* cit., pp. 355-56.

[66] Cfr. EVGENIJ VACHTANGOV, *Pis'ma i zapiski v Studiju*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., pp. 120-33.

[67] *Ibid.*, pp. 121 e 124.

[68] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova* cit., pp. 363-65.

[69] ID., *Vachtàngov i ego Studija* cit., pp. 98-99.

[70] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd* cit., II, p. 220.

[71] Cfr. NIKOLAJ PETROV, *50 i 500*, Mosca 1960, pp. 301-2.

[72] Cfr. RUBEN SIMONOV, *S Vachtangovym* cit., pp. 129-31.

[73] Cfr. *ibid.*, p. 138.

[74] Cfr. NIKOLAJ GORČAKOV, *Režisserskie uroki Vachtangova* cit., p. 127.

[75] Cfr. CHRISANF CHERSONSKIJ, *Boris Ščukin: Put' aktera* cit., pp. 49-50.

[76] Cfr. RUBEN SIMONOV, *op. cit.*, p. 124.

[77] Cfr. CHRISANF CHERSONSKIJ, *op. cit.*, pp. 52-54.

[78] Cfr. RUBEN SIMONOV, *op. cit.*, p. 132.

[79] Cfr. *ibid.*, p. 134.

[80] Cfr. *ibid.*, pp. 139-40.

[81] Cfr. ALEKSEJ POPOV, *Chudožestvennaja celostnost' spektaklja*, Mosca 1959, p. 72.

[82] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova* cit., pp. 357-60; SERAFIMA BIRMAN, *Put' aktrisy* cit., p. 144.

[83] EVGENIJ VACHTANGOV, *Iz dnevnika 1918 g.*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., pp. 105-6.

[84] *Ibid.*, p. 104.

[85] ID., *O. L. Leonidovu, ibid.*, p. 100.

[86] ID., *Režisserskaja sekcija, ibid.*, pp. 164-65.

[87] ID., *O Narodnom teatre, ibid.*, p. 162.

[88] *Ibid.*, pp. 162-63.

[89] Cfr. ID., *Radi čego chotelos' by rabotat' v TEO, ibid.*, p. 166.

[90] ALEKSANDR BLOK, *Intelligencija i Revoljucija* (1918), in *Sočinenija v dvuch tomach*, II, Mosca 1955, p. 228.

[91] EVGENIJ VACHTANGOV, *Radi čego chotelos' by rabotat' v TEO* cit., p. 166.

[92] ID., *K. S. Stanislavskomu, ibid.*, pp. 158-59.

[93] ID., *«S chudožnika sprositsja…», ibid.*, p. 166.

[94] ID., *S. G. Birman, ibid.*, p. 193.

[95] ID., *Iz zapisnoj tetradi, ibid.*, p. 187.

[96] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd* cit., II, pp. 131-32 e 322.

[97] EVGENIJ VACHTANGOV, *Vs. E. Mejerchol'du*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., pp. 198-99.

[98] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy*, Kaluga 1961, p. 299.

[99] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Pamjati voždja*, in «Ermitaž», 1922, 4.

[100] Citato in PAVEL NOVICKIJ, *Sovremennye teatral'nye sistemy*, Mosca 1933, p. 127. Cfr. anche BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., pp. 131-32.

[101] Citato in PAVEL NOVICKIJ, *op. cit.*, pp. 131-32.

[102] EVGENIJ VACHTANGOV, *Dve besedy s učenikami*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 206.

[103] *Ibid.*, pp. 210-14.

[104] Cfr. RUBEN SIMONOV, *S Vachtangovym* cit., p. 112.

[105] ANTOINE, *Le Théâtre*, II, Parigi 1932, p. 413.

[106] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., p. 140; CHRISANF CHERSONSKIJ, *Boris Ščukin* cit., p. 53.

[107] IL'JA ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn': kniga vtoraja*, 19, in «Novyj Mir», 1961, 2.

[108] Cfr. RUBEN SIMONOV, *op. cit.*, pp. 35-36.

[109] Cfr. NIKOLAJ GORČAKOV, *op. cit.*, p. 102.

[110] Cfr. NATAL'JA SAC, *Deti prichodjat v teatr*, Mosca 1961, p. 16.

[111] Cfr. KONSTANTIN STANISLAVSKIJ, *Moja žizn' v iskusstve* cit., pp. 267-68.

[112] GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Režisserskie portrety*, Mosca-Leningrado 1928, p. 73.

[113] Cfr. EVGENIJ VACHTANGOV, *Iz zapisnoj tetradi*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 187.

[114] Cfr. B. VERŠILOV, *Stranicy vospominanij, ibid.*, p. 392.

[115] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., p. 109; ID., *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova* cit., pp. 369-70; RUBEN SIMONOV, *op. cit.*, pp. 44-45; CHRISANF CHERSONSKIJ, *Vachtangov*, Mosca 1963, pp. 269-70.

[116] EVGENIJ VACHTANGOV, *Iz zapisnoj tetradi*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 188.

[117] Cfr. RUBEN SIMONOV, *op. cit.*, pp. 30 e 47.

[118] Cfr. *ibid.*, pp. 46-48.

[119] Cfr. *ibid.*, p. 48.

[120] Cfr. *ibid.*, p. 56.

[121] *Ibid.*, p. 28.

[122] Cfr. *ibid.*, pp. 28 e 50.

[123] ALEKSANDR BLOK, *Iz dnevnikov i zapisnych knižek*, in *Sočinenija v dvuch tomach*, Mosca 1955, II, p. 498.

[124] Cfr. RUBEN SIMONOV, *op. cit.*, p. 72.

[125] Cfr. *ibid.*, pp. 75-76.

[126] Cfr. *ibid.*, pp. 77-78.

[127] Cfr. IOSIF TOLČANOV, *Moi roli* cit., p. 35.

[128] Cfr. *ibid.*, p. 30, e JU. ZAVADSKIJ, *Oderžimost' tvorčestvom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 292.

[129] Cfr. RUBEN SIMONOV, *op. cit.*, p. 86.

[130] Cfr. *ibid.*, pp. 90-91.

[131] Cfr. O. LEONIDOV, *Iz vospominanij o E. B. Vachtangove*, in «Teatr», 1960, 12.

[132] EVGENIJ VACHTANGOV, *Dve besedy s učenikami*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 209.

[133] Cfr. ID., *Leto s L. A. Suleržickim, ibid.*, pp. 75-78; NATALIJA SAC, *Evgenij Bogrationovič, ibid.*, pp. 423-31, e *Deti prichodjat v teatr*, Mosca 1961, pp. 20-27.

[134] Romàn Osljàbja, boiaro, eroe della battaglia di Kulikòvo (1380).

[135] VÁCLAV TILLE, *Moskva v listopadu* (1929), Praga 1963, pp. 155-56.

[136] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *Povest´ o teatral'noj junosti*, Mosca 1957, pp. 310-15.

[137] EVGENIJ VACHTANGOV, *«Erik XIV»*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 185.

[138] Cfr. OTOKAR FISCHER, *My a Slovanstvo* (1930), in *Slovo a svět*, Praga 1937, pp. 170-71.

[139] Cfr. ALEKSEJ popov, *Vospominanija i razmyšlenija*, cap. 10, in «Teatr» 1960, 2.

[140] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 299-300.

[141] Cfr. *ibid.*, p. 302.

[142] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Konstantin Aleksandrovič Mardžanov*, Mosca-Leningrado 1946, pp. 42-44; ID., *«Fuenteovejuna» K. A. Mardžanova*, in «Teatr», 1957, 7; ID., *K. A. Mardžanov i russkij teatr*, Mosca 1958, pp. 117-21. Inoltre: S. MARGOLIN, *Isaak Rabinovič*, in «Sovetskij teatr», 1931, 8; ALEKSANDR DEIČ, *Legendarnyj spektakl'*, in *Konstantin Aleksandrovič Mardžanišvili*, Tbilisi 1958, pp. 442-53; SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, pp. 208-14; GRIGORIJ KOZINCEV, *Glubokij ekran*, in «Novyj Mir», 1961, 3; ETERI GUGUŠVILI, *Kote Mardžanišvili*, Tbilisi 1962, pp. 21-22.

[143] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *op. cit.*, p. 212.

[144] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova* cit., pp. 381-83.

[145] Cfr. SERAFIMA BIRMAN, *Put' aktrisy* cit., p. 151.

[146] Cfr. B. ALPERS, *Teatr social'noj maski*, Mosca-Leningrado 1931, pp. 30-31; ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 314-15.

[147] Cfr. ALEKSEJ DIKIJ, *op. cit.*, pp. 305-6.

[148] Cfr. *ibid.*, pp. 324-25.

[149] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova* cit., p. 360.

[150] Cfr. A. KAREV, *Vesëlyj, neuëmnyj chudožnik*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., pp. 417-18.

[151] SERGEJ RADLOV, *«Gadibuk»*, in *Desjat' let v teatre*, Leningrado 1929, p. 156.

[152] *Ibid.*, p. 157.

[153] Cfr. ALEKSANDR TAIROV, *Zapiski režissera*, Mosca 1921, pp. 91-95.

[154] Cfr. SERGEJ RADLOV, *O čistoj stichii akterskogo iskusstva*, in *Desjat' let v teatre* cit., pp. 122-23, e *«Gadibuk», ibid.*, pp. 157-58.

[155] Cfr. A. KAREV, già cit., p. 420.

[156] Cfr. ROMIL SOBOLEV, *Ljudi i fil'my russkogo dorevoljucionnogo kino*, Mosca 1961, p. 145; IVAN PERESTIANI, *75 let žizni v iskusstve*, Mosca 1962, pp. 262-63.

[157] Cfr. JU. ZAVADSKIJ, *Oderžimost' tvorčestvom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 297.

[158] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Režisserskie portrety* cit., p. 75; PAUL PÖRTNER, *Experiment Theater*, Zurigo 1960, pp. 40-41.

[159] Cfr. AL. DEJČ, *Maski evrejskogo teatra* (*Ot Gol'dfadena do Granovskogo*), Mosca 1927, p. 36; GEORGIJ KRYŽICKIJ, *op. cit.*, pp. 99-100; M. RAFAL'SKIJ, *Moskovskij GOSET*, in «Sovetskij teatr», 1931, 9; HERBERT JHERING, «*Die Nacht auf dem alten Markt*» (1928), in *Von Reinhardt bis Brecht*, II, Berlino 1959, pp. 356-58.

[160] Cfr. A. KAREV, *op. cit.*, p. 417.

[161] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Tvorčeskij put' E. B. Vachtangova* cit., pp. 378-79.

[162] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd* cit., II, pp. 131-32.

[163] Cfr. RUBEN SIMONOV, *S Vachtangovym* cit., pp. 126-27; JU. ZAVADSKIJ, *Oderžimost' tvorčestvom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 303; IOSIF TOLČANOV, *Moi roli* cit., pp. 38-39.

[164] Cfr. NIKOLAJ GORČAKOV, *Režisserskie uroki Vachtangova* cit., pp. 182-83.

[165] LJUBOV' GUREVIČ, *Vospominanija*, in *O Stanislavskom* cit., p. 163.

[166] Cfr. RUBEN SIMONOV, *op. cit.*, p. 143.

[167] Cfr. *Evgenij Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., p. 200.

[168] Cfr. LJUBOV' GUREVIČ, *op. cit.*, p. 168.

[169] Cfr. JU. ZAVADSKIJ, *Oderžimost' tvorčestvom*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i stat'i* cit., pp. 280-81; SERAFIMA BIRMAN, *Sud'ba talanta, ibid.*, p. 309.

[170] Cfr. BORIS ZACHAVA, *Vachtangov i ego Studija* cit., pp. 146-48; B. SUŠKEVIČ, *Vstreči s Vachtangovym*, in *Evg. Vachtangov: Materialy i Stat'i* cit., p. 371.

[171] ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *Pamjati Vachtangova* (1922), in *O Vachtangove i vachtangovcach*, Mosca 1959, p. 13.

[172] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Režisserskie portrety* cit., p. 72.

[173] *Ochrannaja gramota*, II, 13. «Chalvà» è una specie di torrone.

[174] Cfr. VÁCLAV TILLE, *Moskva v listopadu* cit., p. 155.

[175] ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *op. cit.*, p. 13.

Capitolo quinto

I trionfi della Biomeccanica

1.

Torri d'avorio, santuari, feticci crollavano nel crepitío della rivolta, come le statue di Pompei nel famoso dipinto di Brjullòv. Con raccapriccio parecchi intellettuali intravidero nelle vicende d'Ottobre lo sfacelo della cultura, l'avvento di Unni devastatori. Ma Mejerchòl'd non esitò. Fra le crepe di quel rovinío enormi spazi si aprivano alla sua fantasia. Il sovvertimento equivalse per lui a una rinàscita. Innovatore smanioso, anarcòide, mettiscandali, – mentre altri uomini di teatro si traevano in disparte ad attendere gli sviluppi della lotta politica, egli si tuffò nell'oceano della rivoluzione, aderendo senza riserve o rammàrichi al potere sovietico. E già nel novembre 1918, a Pietrogrado, metteva in scena la farsa-oratorio *Misterija-buff* di Majakovskij[1].

Nel giugno del 19, recatosi a Jalta per un periodo di cura, Vsèvolod Emíl'evič vi fu bloccato dalla guerra civile. E a fatica raggiunse Novorossíjsk, dove allora abitava, recisa anch'essa dal Nord, la sua famiglia (le figlie Irina e Tat´jana, la moglie Ol'ga Michàjlovna)[2]. Qui passò qualche mese in una comoda villa di periferia, il cui proprietario, un colonnello in congedo, se l'era svignata. Ma presto, su denunzia d'un quotidiano locale, i «bianchi» lo misero dentro, come fautore dei bolscevichi. Molte leggende si addensano sui casi di Mejerchòl'd in quelle giornate di fame, di flagello, di sparatorie. Si narra tra l'altro che sfuggisse d'un pelo alla fucilazione. La sua prigionía si concluse con l'arrivo dell'Armata Rossa[3]. Se già prima propendeva per i bolscevichi, ora l'affronto subíto da parte dei «bianchi» moltiplicò il suo fervore giacobino. E Lunačarskij, commissario del popolo per l'istruzione, gli corse incontro a Rostòv-na-Donú, nominandolo direttore del TEO, il Dipartimento Teatrale del Narkompros[4].

Mejerchòl'd piombò a Mosca come un demònio riottoso. Le labbra strette, lo sguardo accigliato, portava un logoro cappotto soldatesco con la rivoltella alla cíntola, una sciarpa di lana vinata, le fasce, un berretto con la stella rossa[5]. Una nuova trasformazione? Il Dottor Dapertutto aveva smesso marsina e cilindro, per camuffarsi coi panni d'un commissario politico. Sulle prime ti viene in mente un adagio di Picabia: «Si vous voulez avoir des idées propres, changez-en comme de chemises». Ma poi, meditando, ti accorgi che quel mutamento è in fondo una logica conseguenza del suo cammino anteriore, della sua precedente traiettoria a zigzag. Delle sue aspirazioni remote. Già all'inizio del secolo egli aveva scritto a Čechov:

«Voglio fiammeggiare dello spirito del mio tempo. Voglio che tutti i cultori della scena prendano coscienza della propria alta missione. Mi dolgo di quei miei compagni che non agognano di levarsi piú su dei ristretti interessi di casta, che restano estranei agli interessi sociali. Sí, il teatro può svolgere una parte immensa nella ricostruzione di tutto ciò che esiste!» (18 aprile 1901)[6].

C'è adesso in Mejerchòl'd un'intolleranza fanatica, la foga d'un petroliere. Le sue azioni si fanno proiezioni di còllera. Piú che la reale rivolta, lo infèrvora l'idea astratta della ribellione. Come se in quella buia intransigenza, in quel rifiuto integrale durasse la plúmbea fatalità che aduggiava i suoi vecchi spettacoli.

Era un tempo in cui gli artisti dell'avanguardia gridavano con l'ardore polemico di venditori all'ingrosso. E Mejerchòl'd non cedette a nessuno in ardore, superando persino il radicalismo incendiario dei futuristi. La sua volontà terroristica si accompagnava con gli infingimenti d'una smodata demagogía. Nel fugace periodo (16 settembre 1920-26 febbraio 1921), in cui fu a capo del TEO, avrebbe voluto dinamitare l'intero consorzio teatrale. E per prima cosa «chiudere a catenaccio» le scene tradizionali, che odiava, lui rèduce dell'Aleksandrinskij, come il fumo negli occhi[7]. E poi designare soltanto col numero i nuovi teatri, distribuire in provincia i primi amorosi di Mosca, compresi grandissimi interpreti come Kačàlov[8]. Lui che aveva baciato la mano ad Orlènev per l'incarnazione di Fëdor, andava ora asserendo: «Gli attori bisogna impiccarli»[9]. Lunačarskij ebbe un bel da fare per ammansirlo e proteggere teatri ed interpreti dalla sua furia settaria. Nella sede del TEO marinai montavan la guardia con la baionetta inastata e con nastri di proièttili al collo, e lui stesso si aggirava inflessibile con un giubbotto di cuoio e il revolver nella fondina.

Questo Treplëv nichilista non si appagò di semplici consentimenti con l'epoca. Anelava che il teatro si

convertisse in tribuna di propaganda, parlando il linguaggio rovente della rivoluzione. Chiedeva spettacoli tendenziosi, implicati nelle formule del comunismo, rappresentazioni pugnaci, che riverberassero, come le pagine d'una gazzetta, le circostanze presenti. E per questo promulgò la teoria dell'«Ottobre Teatrale», corrispondente agli «ordini» poetici che Majakovskij rivolse all'«armata delle arti». Ovvero tutti i teatri dovevano immettersi nella dinamología dell'immensa sollevazione, riflettere il calpestío delle piazze, gli intenti del proletariato.

Il suo credo combaciava con quello dei futuristi, che furono i primi a immedesimarsi con la rivolta, diventandone quasi per un breve tempo i portavoce «ufficiali». Ma sia súbito chiaro. Nel fondersi con l'universo insurrezionale, Mejerchòl'd, come i poeti e i pittori dell'avanguardia, non rinunziava alle audacie degli esperimenti né avrebbe mai consentito a umiliare la sostanza dell'arte. Pur movendo da un'esasperata dedizione politica, le sue nuove regie parteciparono infatti di quel delirio astrattistico, di quelle ricerche non oggettive che allora parevano, in teatro, in pittura, in poesia, la piú vera espressione, l'autentica, della Russia in subbuglio.

2.

Il 7 novembre 1920, al Teatro RSFSR Primo, Mejerchòl'd mise in scena, assieme a Valerij Bébutov, *Zòri: Les Aubes* di Verhaeren. Soffiava aria ghiaccia in quel camerone dai muri scrostati e gli addobbi in sfacelo, simile, piú che a un teatro, a una sòrdida stazione di sgómbero. Una cosí fredda topaia era forse piú acconcia di qualsiasi Aleksandrinskij sontuoso alla ruvidezza dell'epoca. La platea brulicava di soldati rossi che, imbacuccati in pastrani e pellicce, con la «budiònovka» in testa, rosicchiavano semi di girasole[10].

I registi avevano rimaneggiato il copione, tramandolo di riferimenti sovietici, nello spirito dell'«Ottobre Teatrale». «Abbiamo distrutto tante cose, – affermò Majakovskij – perché dovremmo far cerimonie con un'inezia come *Les Aubes* di Verhaeren? Abbattere, rivoluzionare tutto ciò che v'è di decrepito e vecchio nel teatro…»[11].

Per mezzo dell'IZO, il Dipartimento delle arti, costituito nel 1918, il suprematismo dominava in quei giorni l'intera cultura russa. Anche i muri di vetusti edifici nelle ricorrenze proletarie, anche le fiancate dei treni di propaganda sfoggiavano intrecci di segnàcoli astratti. Nella regía di *Les Aubes* le folte composizioni geometriche e il gusto dei materiali rugosi, della nuda «fattura» mostrarono che Mejerchòl'd era passato nel campo dei futuristi, sbrogliandosi dal manierismo floreale, dal Liberty dei suoi antecedenti lavori.

Lo scenografo Dmitriev infatti sospese sul palcoscenico triangoli, cerchi dipinti, superfici inclinate di latta e piallaccio, che arieggiavano i «controrilievi» di Tatlin e le planimetrie di Malèvič. Grandi cubi ravvolti in grigio-argentea stamigna erano sparsi sul tavolato, da cui, intersecando lo spazio visuale, saliva a raggiera sino alla graticcia una serie di corde. L'insieme insomma sembrava trasporre nella dimensione del teatro l'essenza dei quadri suprematistici. E l'astratta struttura doveva servir di cornice a un'azione maestosa come un «mistero».

Gli attori, senza parrucche né trucco, indossavano uguali costumi di semplice tela, laccata anch'essa di grigio argento. E dall'alto dei cubi, con voci arrochite dal freddo, con raschi di gola, scandivano, come tribuni, monòloghi esortativi[12]. Dalla bocca di queste figure-megàfoni, ha scritto Erenbúrg, «erompevano insieme parole di fuoco e soavissime nuvole»[13]. Un intirizzito coro in orchestra sottolineava i passaggi salienti con acuti di «slogans», illudendosi di ritrovare in quel perdifiato gli incanti dei cori antichi. Negli episodi di massa gli interpreti si raggruppavano in costellazioni geometriche anàloghe a quelle della scenografía.

Cosí in un àmbito suprematistico veniva instaurata una liturgía da «Stilbühne». Nonostante la rude ricusa di tutte le formule del passato, Mejerchòl'd continuava ad infliggere ai suoi spettatori, contrabbandandola sotto l'invòlucro del futurismo, la gravezza scultorea, la immobilità salmodiante degli anni della Komissaržèvskaja. Come se a rendere i ritmi severi della rivolta non vi fosse che il rigido monumentalismo del vecchio teatro «convenzionale».

Proponendosi di tramutare ogni rèplica in un comizio e di coinvolgervi il pubblico, Mejerchòl'd non si limitava ai precetti politici urlati dagli attori e dal coro, ma faceva anche cadere in platea núgoli di volantini e leggere da un messaggero i fonogrammi dal fronte della guerra civile: le memorie dei contemporanei descrivono l'esultanza del pubblico la sera in cui quell'araldo annunziò la conquista dell'istmo di Perekòp, ultima cittadella di Vrangel´ in Crimea[14]. I soldati rossi iteravano, come in un

responsorio, le cadenze del coro, e talvolta interi reparti con banda e bandiere si trasferirono sul palcoscenico[15]. Alla fine, mentre sul fèretro dell'ucciso Hérénien echeggiava la marcia funebre, gli spettatori scattavano in piedi, scoprendosi, per poi intonare, assieme agli interpreti, l'«Internazionale»[16].

Un teatro dunque senza mirabolismi né orpelli, un teatro-púlpito, màcina di sermoni politici, di incitamenti alla lotta, di allegorie proletarie, in cui tuttavia, nella loro tagliente nudezza, gli sproni e le làmine dei «controrilievi» esprimevano meglio delle tambureggianti sentenze, del vocío tribunesco lo scabro determinismo dell'epoca. La messinscena di *Les Aubes* diede intenso incremento agli spettacoli di agitazione, l'autorità del regista sollecitò larghi stuoli di epígoni a farsi seminatori di «slogans». Ma Mejerchòl'd andava a sbalzi, come temendo che ogni trovata potesse trasformarsi in un modulo ripetitivo, e cosí, il 1° maggio 1921, al Teatro RSFSR Primo, con Bébutov, rappresentò la seconda variante di *Misterija-buff*, sostituendo alla fermezza ieràtica, all'ènfasi della regía di *Les Aubes* una truculenza grassoccia e un allegro dinamismo da baraccone. Non piú piedistalli di cubi per statue di arringatori. Smontato il palco, gli scenografi Lavinskij, Kiselëv e Chrakovskij disposero al livello del pubblico un emisfèro girevole, raffigurante da un lato il globo terràcqueo e dall'altro l'inferno, e sull'emisfèro una macchinosa armatura, che adombrava le sàrtie ed i ponti di un'arca. Una densa sovrapposizione di piani, una simultanea carpentería, che pareva risuscitare i «luoghi deputati» del teatro del Medioevo.

Della messinscena di questa escatología fantastica abbiamo a lungo parlato in un altro lavoro[17]. Qui vorremmo soltanto ricordare ai lettori che Majakovskij sarà nel periodo sovietico, come Blok nel periodo precedente, il poeta-pilota, la stella polare di Mejerchòl'd. Li univano innúmere predilezioni comuni: l'amore del baraccone e del circo, ed insieme della «moralità» edificante, lo spregio del naturalismo, l'anèlito di rendere attuale ogni testo, perché ne trasparisse il presente[18], la tendenza ad articolare il teatro in un séguito di vignette rapsodiche e tavole da tiro a segno, a trascorrere con una scrollata di spalle dai sovrattoni trionfali alla burla clownesca e alla satira devastatrice.

La recita di *Misterija-buff* introduce un genere particolare di spettacolo-cartellone, imperniato sulla parzialità delle antítesi, sul piú aspro manicheismo. Molti artisti sovietici, e fra essi Mejerchòl'd, si impancavano allora a sceriffi, cui fosse affidato di scindere il mondo in due campi avversi, contrapponendo efferati borghesi e comunisti irreprensibili. Con lo schematismo delle sue partizioni, con la sua variopinta accozzaglia di «puri», coi suoi tipi esotici da «Cityrama», *Misterija-buff* inaugura nel teatro di Mejerchòl'd una nuova commedia di maschere, in cui le risorse del circo si accordano ai temi e agli scorci dei cartelloni dipinti da Majakovskij alla ROSTA. Invece di tintinnanti arlecchini e di pierrots dal «succo di mirtillo», – borghesi panciuti, guardie bianche ghignanti, rotondi zanni del capitalismo, che buscano calci da lavoratori impettiti e tutti d'un pezzo. Una delle prime «maschere sociali» fu appunto quella del Menscevico-conciliatore, incarnata da Igor' Il'inskij: la barba incolta, occhialuto, la parrucca rossiccia, reggendo con la sinistra un ombrello aperto (indizio di fuga), cercava frattanto con l'altra mano di chiudere i lembi del pipistrello scomposto dal vento[19].

D'ora in poi numerosi registi riprenderanno nei loro spettacoli il dualismo antifonale di *Misterija-buff*. Da un lato un formicolío, un parapiglia di nemici di classe: adiposi coboldi, tremanti palloni in cilindro, modellati con spesso tratteggio ed ingenuità da «lubòk». Dall'altro la marcia legnosa e compatta di paradigmi in tute operaie ben stirate, di senzamacchia, di proletari-Ivanhoe. La durezza delle antinomíe palesava l'aspirazione del teatro sovietico a farsi – come Schlemmer notò – «tribunale della storia del mondo»[20]. Ma il curioso è che in questo dissidio, sul piano dell'arte, ebbero sempre la meglio i buffoni, gli spaventati gaglioffi, le maschere della fauna borghese, – mentre i campioni del sí, i paladini-operai, troppo secchi e uniformi, esalavano un'invincibile noia.

3.

La rivoluzione scatenò l'inventiva di poeti ed artisti, cui parve di poter finalmente dar vita in quel rovinío alle piú strampalate utopie, di poter trasformare la Russia in una contrada di castelli in aria e chimere. Malèvič sognava oggetti sospesi senza sostegno e tracciava profili di case-giocattolo, dette «planity». Filonov voleva dipingere quadri che demolissero i muri[21]. Tatlin asseriva che presto sarebbe stato possibile fabbricare locomotive coi suoi «controrilievi»[22]. Sergèj Radlov chiedeva agli attori orditure gestuali non oggettive, una mimica che rispondesse alle combinazioni geometriche del suprematismo[23]. Dziga Vertov rimuginava teorie su congegni definiti «radio-orecchio» e «radio-occhio»[24]. Chlébnikov farneticava di assoggettare l'intero consorzio degli uomini a un governo di futuristi, insigniti del titolo di «Presidenti del Globo Terrestre»[25]. Parodiando lo smodato utopismo dell'epoca, Erenbúrg attribuí ad un suo personaggio, il

Maestro Julio Jurenito, due strabilianti progetti: la costruzione di elevatori d'acciaio con canestre di vetro girevoli, che portassero in aria da un punto all'altro d'una città i passeggeri, e lo scavo sotterra di orinatoi per migliaia di persone[26].

In un paese arretrato e cencioso come la Russia, messo a soqquadro dagli odii e dalla discordia, gli artisti vagheggiavano dunque magiche meccanerie, architetture inattuabili. Da questa frenesía di invenzioni, di miracoli tecnici, da questo desiderio di «americhe» scaturí la tendenza chiamata costruttivismo.

In teoria i costruttivisti, guidati da Tatlin e Ròdčenko, si prefiggevano di ridurre l'arte a «fattura» di oggetti, a razionale processo produttivo, assumendo a criterio estetico il grado di elaborazione dei materiali. E rinnegarono infatti le tele e la tavolozza, per disegnare utensíli, apparecchi, stoviglie, mobilia, modelli di vestiario operaio. A ben guardare, il motore di questa «merceología» era ancora quel feticismo dell'oggetto che aveva animato le prime esperienze dei futuristi, solo che invece di perfide ciarpe in rivolta, nemiche dell'uomo, ora tenevano il campo assortimenti di arnesi proficui, di tecnoidi.

«Cessando di vivere autonome e di intimorire la società, – scrisse Erenbúrg – le arti plastiche concorreranno a foggiare l'ambiente del comunismo, case, piatti, calzoni. Invece dei cigolíi di Picasso – una buona sèggiola costruttivistica»[27]. Anche i poeti ed i critici parteciparono di questa tendenza, propugnando, sulla rivista «LEF» di Majakovskij, la necessità di sostituire all'arbitrio della finzione la cosiddetta «fattografía», cioè le cronache, i documenti, gli articoli, gli stenogrammi, una letteratura deserta come il rapporto d'un gendarme.

L'ansia del disadorno, del ruvido minacciava di spegnere la creazione in una squallida secchezza, in un grigiore vedovile. Proclami enfatici come rubriche taurine equiparavano l'arte a un lavoro di ingegnería, a una dimostrazione di crudo tecnicismo:

> Die Kunst ist tot
>
> Es lebe die neue
>
> Maschinenkunst
>
> TATLINS

afferma un cartello che, in una foto del Venti, tengono in mano i dadaisti Georg Grosz e John Heartfield.

Ma in pratica il costruttivismo si risolse in una sequela di progetti utopistici: basterà ricordare le fantasie stereometriche (i «prouny») di El Lisickij, le edícole e i chioschi di Ròdčenko, la città pènsile di Lavinskij, con dimore di vetro e asbesto su molle, il monumento di Tatlin alla Terza Internazionale, gigantesca ossatura di ferro spiralica, contenente tre corpi di vetro (un cubo, un cono, un cilindro), sospesi, l'uno sull'altro, ad un asse inclinato e rotanti con tempi diversi come astri d'una geometrica cosmogonía[28]. Del resto i confini dell'utilitarismo erano cosí indefiniti che persino le liriche sperimentali, i rompicapi, gli intarsi di astratti fonemi venivano considerati mercanzía di consumo.

Le bizzarrie architettoniche dei costruttivisti sembrano trasposizioni delle odi in cui Chlébnikov prospetta le città del futuro come agglomerati di diàfani alveari, di grandi libri di vetro dalle pagine aperte. Non a caso Tatlin era un fervido fautore del poeta, e ne mise in scena, nel '23, a Leningrado, il poemetto *Zangezi*, amàlgama di oroscopía e di conteggi e di astrusi logògrifi[29]. I ritrovati di questo «homo faber», «bricoleur» straordinario, compreso il modello dell'«aviotatlin» («letatlin»), cui attese nei suoi ultimi anni, si ricollegano tutti ad archètipi chlebnikoviani.

Eppure, nella deificazione della tecnica, nell'entusiasmo per il progresso, nel culto dell'ingegnería, il costruttivismo perpetua il mito ottocentesco delle esposizioni universali. È facile scorgere in fondo un legame tra il monumento di Tatlin e la Tour Eiffel, da Cendrars appellata «feu d'artifice géant de l'Exposition Universelle». Ed è strano che in anni di rigido materialismo i progetti dei costruttivisti rivelino tanta verticalità, tanto anèlito ascensionale. Ma lo stesso può dirsi (con meraviglia) dei versi di Majakovskij, ad esempio del poema *La Quinta Internazionale*, in cui egli allunga il suo collo, come un telescopio, come la torre di Tatlin, fin sopra le nuvole.

La terra promessa dei costruttivisti fu il teatro. Essi sguarnirono stizziti il palcoscenico di ogni addobbo

superfluo, e nel suo spazio, scompigliato come una casa da giuoco dopo un «hold-up», eressero arditi ponteggi, tramezzi, scivoli e scale, complicate armature, che rispecchiavano in parte le loro curiosità architettoniche. La scena non si orna, ma si costruisce: era tempo di ingegnerismo teatrale, persino il concetto di «scenografia» pareva a molti scaduto.

Arcàngelo furente, deciso a trarre prodigi dalla ruvidezza dell'epoca, come una volta li traeva dal fasto, dalla ridondanza, il costruttivista Mejerchòl'd spazza via come un túrbine quinte, soffitta, fondali, attrezzi di cartapesta. In cima dei suoi pensieri è un palcoscenico largo come un velòdromo, un immenso polígono di commedia, – ma, in mancanza di questo, frattanto dilata la scatola-cannocchiale, sgombrandola degli accessori e della zavorra e abolendo il mantello d'arlecchino, il sipario, la «corazza-ribalta»[30].

Per i palcoscenici, avvezzi alla pompositàdi parata e ai paludamenti della scenografia manieristica, sopravviene una brulla quaresima. Ad aumentare il seccore, – al digiuno, all'anemía delle tinte si aggiungono la squadratura geometrica, il puritanismo dell'angolo retto. I meccani teatrali dei «produttivisti» assomigliano a posti di blocco, a viadotti. Ecco perché Erenbúrg denòmina il nuovo regista «direttore di strade ferrate»[31]. Ma soprattutto ogni impalcatura vuol essere, come un tòrnio per un operaio, una macchina utile, un tréspolo per i virtuosismi acrobatici dell'attore.

Nel denudare il palcoscenico, il costruttivismo denuda anche gli artifizi della recitazione. In armonía con gli intenti di questa corrente, Mejerchòl'd, proseguendo la lotta contro le tele di ragno psicologiche e l'angustia delle «riviviscenze», escògita la Biomeccanica (che d'ora in poi indicheremo con la sola iniziale, cosí come Lisickij abbreviava «Kunst» in «K», e in «G» «Gestaltung»). Egli agogna che il giuoco interpretativo divenga un saggio atletico, un tornèo muscolare, una «fuga» di salti, finte, sgambetti, cinture, flessioni. L'attore dovrà abituarsi a dominare il proprio «apparato biomeccanico», coordinandone i moti con uno scrúpolo algebrico che tuttavia non escluda l'incanto della scioltezza. La sua tensione sia pari a quella d'un danzatore di «lezgínka», cui basta un minimo sforzo per trasvolare la scena[32].

La B. offre all'interprete un codice di movenze essenziali, una riserva di gesti, alla quale egli attingerà per intessere con leggerezza d'ombra le proprie trame cinetiche. Eppure non era passato gran tempo dalla regía di *Les Aubes*, dove Mejerchòl'd teneva gli attori impalati come erme d'una cittadella oratoria. Ora invece, alle GVYRM, le Officine registiche[33], che si inaugurarono sullo scorcio del 1921, dopo che il Teatro RSFSR Primo fu chiuso, volteggiavano con dinamismo infrenabile a mo' di ginnasti in una palestra. Di rincorsa un allievo sferra un calcio ad un altro sulla punta del naso e viene da quello atterrato con un manrovescio. O tende un arco illusorio, o fa mostra di roteare e scagliare un disco inesistente. Oppure balza sul dorso, sul petto del partner, lo afferra alla gola, lo mette al tappeto, se lo carica in spalla, portandolo via[34].

Queste manovre derivano dalle pantomime che un giorno gli scolari del Dottor Dapertutto recitavano a Pietroburgo, allo Studio di via Borodinskaja, ma c'è in esse anche qualcosa che arieggia i «gags» delle comiche mute, ad esempio l'allenamento danzante ed i calci delle scarpacce clownesche di Chaplin-boxeur in *The Champion*. Si resta perplessi a pensare che in séguito Mejerchòl'd sosterrà d'avere intuíto per la prima volta parecchie formule della B., assistendo alle recite del nostro attor tragico Grasso, il Di Grasso di Babel'[35].

Ispirandosi alle dottrine di Pavlov, del quale fu ammiratore[36], il regista si proponeva con questi esercizi di suscitare nei propri allievi una grande duttilità di riflessi[37]. Ciò li avrebbe aiutati a tradurre, come egli voleva, in atti fisici, in giuochi di agilità i sentimenti del personaggio. La B. dunque snodava la parte in una specie di gràfico riflessologico, in un ordíto di stímoli e di contraccolpi, facendo del recitare un continuo dislocamento di forme plastiche nello spazio, una trasposizione ginnica dei dati psichici.

Questo metodo testimonia di un'epoca che si infervorava per la magía muscolare e per il mobilismo. Un'uguale dinamica ispira il progetto di Tatlin, gli incastri verbali di Pasternàk, gli spettacoli biomeccanici. «Un secondo di pausa – scriveva Erenbúrg – è la morte. Tutto di fuori. Non piú movimenti dell'íntimo. Zio Vanja e sorelle, restate a casa! Piuttosto gli acrobati! Il salto è estasi, il salto è tragedia. Le "riviviscenze", putrèdine»[38].

L'epoca inquieta esigeva interpreti-acrobati, che rivelassero la vitalità dei congegni del corpo, atleti ardenti, robusti, gioiosi, non incrinati dalle nevrastenie delle scene psicologiche. Per questo gli allievi della Mastfor, l'Officina di Foregger, studiavano boxe col campione Borís Bàrnet, che divenne poi attore di Kulešòv e cineregista[39]; per questo Ejzenštejn inserí un «match» di pugilato su un autentico «ring» nel terzo atto di *Meksikanec* (*The Mexican*) di Jack London[40].

Non solo nei ludi sportivi la B. cercò i suoi protòtipi, ma anche nel circo e nelle leggende del cinema. Gli attori del costruttivismo anelavano di trasfondere nella propria arte la precisione infallibile dei giocolieri e degli antipodisti, l'immaginosa arditezza di eroi dello schermo quali Douglas Fairbanks e Pearl White.

Col suo inventario di sigle mimiche e mosse prestabilite, l'universo acrobatico della B. si approssima a quello dei teatri orientali. Su un «plateau» devastato, le cui scarne strutture rammentano intrecci di parallele e di pèrtiche, l'attore, padrone dei propri riflessi, sfoggia una destrezza gestuale, un funambolismo, da far invidia ai commedianti cinesi.

Ma gli esercizi muscolari dovevano inoltre significare la sostanza sociale del personaggio. Ossía la sua condizione, il suo ceto sarebbero emersi, non tanto dal canovaccio verbale, quanto dalle attitudini e dai movimenti. Per questo si parlò di «sociomeccanica»[41] e di «ruoli sociali»[42]. In altri termini la mimica serviva anch'essa a discriminare le parti in senso classistico. Caratterizzati mediante parabole ginniche, i personaggi riuscivano maledettamente schematici: i comunisti, incorrotti e slavati come angeli dell'Esercito della Salute; i borghesi, sgargianti bersagli da abbattere d'un teatro-tauromachía.

La B., è chiaro, risente dei miti proletari e delle teorie che in quei giorni raccomandavano l'organizzazione scientifica del lavoro[43]. Mejerchòl'd e i suoi seguaci paragonarono infatti a procedimenti di fabbrica le astuzie teatrali, discorrendo persino di «taylorismo» del gesto. Il teatro si fa «produzione» («proizvòdstvo»), la scena diventa laboratorio, la recita una catena di movimenti meccanici. Scrisse il teorico Arvàtov: «Come Chlébnikov i trucchi della poesia e Tatlin quelli della pittura, cosí Mejerchòl'd ha denudato la vera, positiva natura della produzione teatrale»[44].

Privo d'ogni ornamento, l'attore, in semplice tuta, sobrio, cosciente, sfaccenda sui dispositivi delle impalcature, come fra leve e ingranaggi, misurando i suoi gesti, schivando le mosse superflue, non produttive. Il costruttivismo avrebbe voluto mutare l'arlecchino in un operaio specialista. Non a caso Arvàtov asserí: «Mejerchòl'd è stato il primo a formare, invece dei sòliti interpreti, interpreti qualificati»[45]. Ma si noti, nel teatro del Venti l'attore-operaio si identifica sempre coi fantasisti e gli eccentrici del circo e del music-hall.

Là dove cerca rapporti tra la figura umana, assunta nella sua esemplarità, e lo spazio, concepito come partner dialettico dell'uomo, là dove si ingegna di ricavare tensioni drammatiche dalla rotazione-espansione spaziale dei corpi, la B. collima con le teorie e le esperienze teatrali di Schlemmer. Come i fantasmi stereometrici di questo pittore-ballerino, anche l'interprete del costruttivismo, con le sue traiettorie d'automa e i suoi isòcroni guizzi di tròttola, rischiava di convertirsi in un feticcio sprovvisto di volto, in uno strumento meccanico: in un robot.

Del resto l'intera avanguardia sovietica aspirava a una tal conversione. «L'attore – si legge nel manifesto dello Studio FEKS ("Fabrika ekscentríčeskogo aktëra") di Eccentròpoli (già Pietrogrado) – è movimento meccanizzato, non coturni ma pàttini a rotelle, non maschera ma naso che si accende»[46]. Nelle loro «danze di macchine» i commedianti della Mastfor imitavano gli impulsi di bilancieri e stantuffi[47]. E Borís Ferdinandov, nel suo Teatro Eroico-Sperimentale (Òpytno-Geroíčeskij teatr), coltivava la «ritmometría», obbligando gli attori ad un calcolo meticoloso dei ritmi, a una scansione prosòdica del gesto e delle battute, come se il recitare potesse regolarsi secondo un metrònomo.

Di qui è breve il passo al propòsito di El Lisickij, di far rappresentare da figurine automatiche l'opera dei futuristi Kručënych e Matjušin *Pobeda nad solncem* (Vittoria sul sole), che era già stata data nel '13 a Pietroburgo, con scene e costumi di Malèvič. In una cartella di dieci litografie a colori, uscita nel '23 a Hannover[48], Lisickij abbozzò gli «Spielkörper», che avrebbero recitato nell'opera: clowns diagonali, composti di pezzi geometrici e simili a «prouny», un «globe-trotter» tutto èliche e sfere, becchini in forma di bare con croci e cilindri…

Maneggiando apparecchi elettrici, lo «Schaugestalter» avrebbe guidato questi «Spielkörper», parenti delle burlesche parvenze del *Figurales Kabinett* di Oskar Schlemmer, nell'intrico d'una complessa «Schaumaschinerie», d'un tobòga, consistente di moltéplici piani girevoli e intercambiabili. Era logico che, spingendo all'estremo i principî della B., i costruttivisti dovessero a un certo punto pretendere di sostituire all'attore una specie di anatra di Vaucanson, una semplice sàgoma mobile, un burattino da presèpe meccanico. L'arciregista di tali spettacoli lo immaginavano come un pilota-ingegnere che controllasse un cruscotto gremito di interruttori e pulsanti.

4.

Anche Mejerchòl'd, desideroso di rimuovere la casualità dalle recite e di restringere in formule, in cifre il lavoro scenico, accarezzava l'idea che il regista potesse seguire e orientare l'andamento del giuoco da una tavola di comando, tutta leve e tachímetri. Cogliendo di volta in volta le reazioni del pubblico, egli avrebbe indicato il tempo agli attori mediante acconci segnali[49]. Quest'ansia di precisione scientifica (retaggio di Stanislavskij) piú tardi accenderà in lui un altro sogno: quello di compendiare gli assiomi, le leggi della «scenometría» in uno smilzo manuale consímile a *Come far versi* di Majakovskij[50].

Un maglione sbiadito, una sciarpa di lana al collo, un fez rosso sul cranio, e stivali di feltro o rozze fasce soldatesche su enormi scarpe di suola grossa: cosí vestito Mejerchòl'd compariva nel piccolo spazio delle ormai leggendarie Officine registiche[51]. Le sue lezioni di B., i suoi suggestivi ricordi di vecchi spettacoli affascinavano i giovani allievi:

«Devo dire – scriverà poi Ejzenštejn – che non ho mai amato né adorato né idolatrato nessuno quanto il mio maestro.

«Dirà un giorno lo stesso di me qualcuno dei miei ragazzi? Non credo. E ciò sarà dipeso non dai miei allievi e da me. Ma da me e dal mio maestro. Perché io sono indegno di sciogliere i legacci dei suoi calzari, anche se lui portava stivali di feltro nelle fredde Officine registiche al Novinskij boulevard.

«… Non si può vivere senza amare, senza adorare, senza infatuarsi e senza riverire.

«Era un uomo straordinario.

«La viva smentíta del presupposto che genio e nequizia non possano coesistere in uno stesso uomo.

«Felice chi lo ha conosciuto soltanto come mago e stregone del teatro.

«Guai a chi gli era soggetto come uomo.

«Felice chi sapeva imparare guardandolo.

«Guai a chi fiducioso andava da lui con domande.

«… Le sue lezioni erano canti di serpente:

«"Dimentica tutto chi sente

«codeste canzoni…"

«Pareva che alla sua destra fosse Sírin. E alla sinistra Alkonòst.

«… Le sue lezioni erano sogni e miraggi. Si prendevano appunti febbrilmente. Ma al risveglio nei taccuini si ritrovava Dio sa che babele»[52].

Nei «seminari» di B., Mejerchòl'd fu assistito da Zinaída Rajch, ex moglie di Esènin e fra poco sua seconda moglie, e da Valerij Inkižinov, un esperto di mimica, futuro interprete (Bair) del film di Pudòvkin *Tempeste sull'Asia*. Alle GVYRM tenevano cattedra anche Valerij Bébutov e il poeta Ivàn Aksënov, intenditore di teatro elisabettiano ed autore d'una monografía su Picasso[53]. Sarebbe fruttuoso indagare sulle analogie fra le Officine registiche di Mejerchòl'd e la scuola del Vieux-Colombier di Copeau, in cui pure l'attore veniva iniziato alle acrobazie, alla ginnastica, alle scaltrezze del circo (non a caso vi insegnarono i clowns Fratellini)[54].

Per dimostrare i primi risultati dell'allenamento biomeccanico, gli scolari di Mejerchòl'd recitarono *Casa di bambola*, disarticolando il dramma ibseniano in una veloce sequela di numeri atletici e di esercizi alle spalliere svedesi. C'è un aforisma di Mejerchòl'd che ci illumina sulle ragioni di questa bizzarra scelta: «I lavori di Ibsen paiono tranquilli soltanto ai cattivi registi. Leggeteli con piú attenzione, e vi troverete lo stesso rullío che sulle montagne russe»[55].

Il costruttivismo trionfò con la messinscena di *Le cocu magnifique* di Crommelynck, il 25 aprile 1922. Il

palcoscenico, scevro di arredi, fondali, ribalta, era aperto come un'enorme rimessa sino allo squallido muro perimetrale, macchiato di umidità e di muffa. E nel suo vuoto sorgeva una secca impalcatura di legno, ideata da Ljubòv′ Popòva, un incastro di scalette, di sdrúccioli, di piazzuole, di porte[56].

Dietro a questa costruzione schematica, incrocio fra una macchina utènsile e l'apparecchio di un equilibrista, – dietro a questo telaio che, benché funzionale, aveva l'astrusería dei congegni di Picabia e di Roussel, campeggiavano due ruote dissímili e di diverso colore, il cui moto si accelerava e allentava secondo il ritmo della recitazione, ed inoltre le ali d'un mulino a vento ed un grande disco nero girevole, sul quale erano impresse in disordine le consonanti del nome del commediografo: CR-ML-NCK. Questi gruppetti alfabetici si inserirono nella dimensione del giuoco come le lettere sparse nei dipinti della stessa Popòva, – e di Ol′ga Ròzanova e di Nadežda Udal´còva e degli altri cubisti russi.

I giovani attori, senza ombra di trucco, indossavano una severa, monòcroma tuta di tela a due pezzi (gli strani calzoni a sboffi degli uomini!), una tuta che era insieme un ricordo delle assise teatrali dello Studio di via Borodinskaja e un richiamo ai modelli di «prozodèžda» (tenuta di produzione), disegnati in quei giorni dai costruttivisti. L'aggiunta di lievi accessori consentí tuttavia di avvivare l'uniformità delle tute azzurrine, conferendo agli interpreti una sfumatura da piccolo circo. Dal collo di Bruno pendevano due nappe rosso smagliante. Il Borgomastro portava le ghette e una cinghia militaresca; il Conte un frustino e il monòcolo. Stella aveva calze di seta e un tenue rossetto[57]. I macchinisti, il suggeritore, il «pomrež» (ossía l'aiuto regista) vestivano anch'essi la «prozodèžda», e restavano per l'intero spettacolo, assieme agli attori in attesa del proprio turno, nella penombra del retropalco[58].

Con affiatata destrezza e precisa orologería di movenze, gli interpreti, pieni di vita, si arrampicavano per le scalette, slittavano per le assi inclinate, eseguivano salti, volteggi, capriole, utilizzando in ogni minuzia il tréspolo della Popòva[59]. «Fu possibile giocare con questa armatura come con un ventaglio o un cappello»[60]. L'arido telaio si mutò in una «boîte à malice», in un vaso di Pandòra, da cui schizzavano fuori saltimbanchi festosi, diavoli biomeccanici.

Le loro gincane, il loro armeggío con gli arnesi (squarci di tela cerata, azzurri brandelli), davano concretezza semantica agli astratti supporti, ai ripiani, come cambiandoli in angoli, in stanze d'un vecchio mulino. Bastava, ad esempio, l'apparizione di Stella dai capelli d'oro, con un fiore di carta tra le dita, perché una piattaforma nèutra sembrasse un terrazzo inondato dal sole[61].

Cosí una tortuosa trama psicologica servì a Mejerchòl′d di pretesto per imbastire un saggio di virtú atletiche. I soprassalti e gli equivoci d'una furente gelosía e lo scompiglio che essa provoca in tutto un paese vennero tradotti in esercizi spaziodinamici, in «gesti produttivi», in numeri di agilità, che in fondo in fondo non erano troppo diversi dalle «entrées» dei clowns e da quei lazzi che un tempo il Dottor Dapertutto definiva «scherzi propri al teatro». Lo psicodramma diventò in altre parole un meccanodramma[62].

Igor′ Il′inskij (Bruno), la Babànova (Stella) e Zàjčikov (Estrugo) fornirono prove splendenti di maestría biomeccanica. Coordinando le proprie movenze in un nodo perfetto di simmetrie e contrappesi, erano riusciti a integrarsi a tal punto che la critica parlò di «attore a tre corpi» («trëchtel´nyj aktër») e riassunse la B. nella sigla «Il´-bazàj»[63]. Clown analitico[64], Vasilij Zàjčikov accompagnava con guizzi di pantomima il rodimento e i sospetti di Bruno. Nei gesti, nel saltellío delle ironiche gambe e persino nelle inflessioni vocali, la Babànova si ispirò ai sonatori di jazz[65]. Né va obliato che nel terzo atto comparve il primo jazzband russo[66].

Com'è lontana da un simile teatro tonificante, teatro-swing, l'occulta liturgía, la pigrizia colloidale delle scene psicologiche. L'attore non si immedesima con la figura incarnata, la tiene a distanza, se ne fa accusatore o avvocato, indica il proprio divario, la propria opinione, e procura con sottintesi, scappate ed ammicchi che il pubblico sia sempre avvertito dello sdoppiamento.

Nella sua propensione a svelare la tecnología del teatro e i congegni del processo interpretativo, la B. riproduce le manovre stilistiche dei filòlogi dell'«Opojaz» (Šklovskij, Ejchenbaum, ecc.), che amavano mettere a nudo, smontandoli come orologi, la «fattura» dei testi poetici. Esiste un diretto rapporto fra le «astuzie» di Mejerchòl′d e certe formule di Viktor Šklovskij, come, ad esempio, il «denudamento del metodo» («obnažènie priëma»). D'altronde non c'è chi non veda che questa non-coincidenza fra interprete e immagine scenica precorre quel modo di recitare che Brecht, ricalcando forse il termine di Šklovskij «ostranènie», chiamò «straniamento» («Verfremdung»)[67].

5.

Mirando a dissolvere l'illusività del realismo, i «flashes» interiori e tutta la «pereživàl'ščina», Mejerchòl'd, nello spirito dell'avanguardia, prende ora a snodare il testo drammatico in uno stock di «capricci», di gherminelle, di trucchi, per farne, come dicevano allora gli eccentrici del gruppo FEKS, «un cancan sulla corda della logica e del buon senso»[68]. Non c'era regista di punta in quel tempo che non procurasse di sovvertire e stravolgere la sostanza dei drammi. Scrisse Kryžickij: «Costringeremo Hauptmann a camminar sulla testa, appenderemo Ibsen per le bianche fedine alla cupola del circo, e Maeterlinck ballerà per noi il cancan!»[69].

Mejerchòl'd volle applicare questi procedimenti disintegrativi anche ai classici, cominciando con la «commedia-burla» *Smert' Tarelkina* (La morte di Tarèlkin), che andò in scena il 24 novembre 1922. Egli aveva già rappresentato il lavoro di Súchovo-Kobỳlin all'Aleksandrinskij il 23 ottobre 1917, in chiave grottesca, come uno scontro di neri, àvidi ragni. Incarnazione d'una pútrida e ambigua burocrazía, il semidemente Tarèlkin, «licàntropo, spaventacchio, vampiro», fissava la platea con lo sguardo vítreo di un impiccato, balbettando le proprie battute con voce cavernosa, infernale[70].

Nello spettacolo del 22, dedicato alla memoria di Vachtàngov e al figlio di questo, Serëža, Mejerchòl'd tentò un'autoparodía della precedente messinscena, sostituendo prodezze biomeccaniche agli íncubi hoffmanniani. «Moschettieri», creditori, impiegati (e persino il suggeritore che sedeva in prima fila, tra il pubblico) indossavano una «prozodèžda» simile, piú che a una tuta operaia, a gabbani di infermi o di detenuti.

L'assurda vitalità degli oggetti, la loro insofferenza burlesca era il principio motore di questa regía. Attrezzi animati presero parte all'azione, come nelle «pièces magiques» dell'Ottocento: tàvole che d'improvviso si piegavano, perdendo le gambe; sedie saltanti, che esplodevano sotto l'attore; caraffe di legno compatto a mo' di birilli, inquietanti come la «bottiglia» di Tatlin[71]. Un mondo da far invidia al fantasismo convulso del primo Majakovskij.

Quei duri oggetti di insonnia, sempre pronti a sbalzare con arroganza l'interprete, lo obbligavano ad una continua tensione acrobatica. Ed è curioso che tàvole e sedie ribelli, suggerendo da un lato l'instabilità dei buròcrati, dall'altro volessero testimoniare dei pregi della nuova mobilia costruttivistica.

Per significare la camera di tortura, in cui Och e Raspljuev gettano gli arrestati, la scenografa Varvàra Stepànova aveva inventato un bizzarro «apparecchio», composto di due gabbie contigue, una in forma di ruota ed una di parallelepípedo, che, unite da un arganello, costituivano una sorta di gigantesco tritacarne («mjasorúbka»), di macchina ingarbugliata e crudele, quasi macchina kafkiana.

Tale «apparecchio», le sedie saltanti, gli scoppi di castagnuole ricollegavano lo spettacolo alle «malizie» del circo. Un puro piacere del «canular», del fracasso, dell'irriverenza ispirava l'eccentrismo a tutto vapore di questo «charivari» scatenato sino al delirio. Sospinti da un'invincibile fatalità farsesca, gli attori sprizzavano da una cassa come «petrúški», sparavano sulla platea con pistole-giocattolo, si inseguivano, si percotevano con randelli e con scacciamosche di vesciche di bue[72]. Come Arlecchino in *Šarf Kolombiny* al «Privàl komediantov», Kandíd Kastòrovič Tarèlkin, alias Sila Silič Kopylov, per sfuggire a Varravin, volava via, afferrandosi con un balzo alla Fairbanks a una corda pendente dalla graticcia. Era epoca di «attrazioni», di «meraviglie». Per le strade di Mosca Vertov mandava a passeggio un sontuoso elefante[73], e Kulešòv un cow-boy[74].

> «L'eccentrismo – ha scritto Šklovskij – è straniamento, lotta con l'inavvertibile dileguare del silenzioso tramenío della vita»[75]. Ejzenštejn, che fu aiuto di Mejerchòl'd in *Tarèlkin*, derivò certamente di qui l'idea del «montaggio delle attrazioni». Intendendo per «attrazione» «ogni momento aggressivo del teatro», egli concepiva la recita come un'incollatura di autonomi effetti a sorpresa, di esercizi da circo, di burle da comica «slapstick», di scosse violente, paragonabili ai «brividi» del Grandguignol[76]. È chiaro che la sua messinscena di *Mudrèc* (Il saggio, 1923), dalla commedia di Ostrovskij *Anche il piú saggio ci casca*, risentiva della strategía del *Tarèlkin*. Il «nepman» Golutvin, in frac e cilindro, incedeva come un equilibrista su un filo sospeso sul pubblico. E Mamàev-Miljukov si lanciava a testa giú contro il proprio ritratto, squarciandolo, come un pagliaccio attraverso un cerchio di carta velina[77].

Ogni spettacolo dell'avanguardia, in quegli anni si convertiva in un «Merz» di sconnessi frantumi, in una sequenza asintattica di eterogenee trovate. «Attrazioni», «attrazioni». Precorrendo le dottrine di Artaud, quei registi propugnavano un teatro irritante, spasmòdico: tutto sobbalzi, sferzate, trappoleríe: vertígine da otto volante, «ritmica percussione sui nervi»[78]. «Il teatro – gridava Kryžickij – è totalizzatore, furioso giuoco d'azzardo, corsa ad ostacoli, in cui gli attori si contendono i premi come cavalli»[79].

La fosca commedia di Súchovo-Kobỳlin offrí dunque il destro a Mejerchòl'd per inventare una fiera di smargiassate e di stravaganze, assai simili ai «numeri» che si recitavano allora nel music-hall di Foregger[80]; un irresistibile «jitterburg»; un séguito di trasformazioni istantanee (da Hoffmann a Fregoli); una «clownade» truculenta, con sprazzi di Grandguignol: insomma un impasto di futurismo e di baraccone.

D'altronde il commediografo aveva, in una sua nota, consigliato agli interpreti di Tarèlkin-Kopylov di modellarsi sul mimo e trasformista Pierre Levassor, un eccentrico dall'agilità pirotecnica, capace di straordinarie, ultrarapide defigurazioni facciali[81], quel Levassor, che Herzen, in una lettera da Parigi del 1847, definí «perfetta espressione della gaiezza francese», aggiungendo: «Di che viso il destino ha dotato quest'uomo: magro, con esigue fattezze affilate, dietro cui si nasconde un groviglio di muscoli tre volte maggiore di quanto risulti dall'anatomía del Bonnet, ed essi tutti si muovono nei quattro lati; e per questo egli può fare del viso tutto quello che vuole, come un giocoliere fa d'un foglio pieghevole ora una scarpa, ora una chiatta, ora un "jabot"»[82].

Nel *Tarèlkin* l'attore sottolineava ancor piú che nel lavoro di Crommelynck il suo distacco dal personaggio, svicolando continuamente dalla parte con digressioni ridévoli. Là dove (atto III, scena XI), tirato fuori dalla segreta, si strugge di sete, – Tarèlkin, non riuscendo a ghermire un boccale d'acqua, all'improvviso, con effetto di «stornamento» o «trasposizione» («pereključènie»), cavava di tasca una bottiglia di vino e beveva, ammiccando agli spettatori[83]. E l'interprete di Raspljuev, a un tratto, invece di fascicoli giudiziari, sciorinava un gran cartellone con slogans e sentenze sulla B., sulla boxe, sul costruttivismo[84]. Cosí un losco baro, un prevaricatore mutatosi in Judex, in pèrfido giustiziere, diventava di punto in bianco un araldo delle nuove correnti.

Chi segua da presso il cammino contraddittorio e ineguale di Mejerchòl'd, è costretto a procedere a sbalzi, con grandi virate, con salti da *West-side story*. Alla «guignolade» galoppante, alla farsa da «balagàn», il 4 marzo del '23, tenne dietro un accigliato oratorio: *Zemljà dỳbom* (La terra in subbuglio), che Sergèj Tret´jakòv aveva desunto dal dramma *La nuit* di Marcel Martinet.

Sul fondo del nudo palcoscenico, sotto la luce di proiettori militari, si profilava un'enorme gru a cavalletto, ideata dalla Popòva. Su uno schermo sospeso apparivano in diapositive i titoli degli episodi e motti rivoluzionari. Agli attrezzi di circo Mejerchòl'd preferí questa volta oggetti reali: telefoni, mitragliatrici, cucine da campo. Dai corridoi di platea salivano sul tavolato, non macchine assurde di clowns, ma bicicli, automobili, motociclette.

Questa immissione di grezzi elementi effettuali vuol contrapporsi alle realtà imitative del vecchio naturalismo, aggrappato all'angustia del facsímile. Un'anàloga brama di concretezza non simulata spinse nel '24 Ejzenštejn a inscenare *Protivogazy* (Maschere antigas) di Tret´jakòv al gassòmetro di Mosca, inserendo nel giuoco il fragore di sirene, lamiere, martelli pneumatici e, alla fine, torrenti di «coke» arroventato[85].

Anche in *Zemljà dỳbom*, come già in *Misterija-buff*, Mejerchòl'd tratteggiò con solforoso disdegno ed iperboli da tabellone politico i nemici di classe, gli aristocratici, i «buffi» della scudería borghese. Attorniato dal séguito, l'imperatore alemanno in camicia si appollaiava su un orinale, per farvi i propri bisogni[86].

Ma per le figure del sí, per gli agitatori e i soldati il regista riprese i mòduli austeri di *Zòri*. Non a caso lo spettacolo fu dedicato all'Armata Rossa. A certe sequenze patetiche della «Kinopràvda» di Vèrtov pareva ispirarsi la scena dei funerali del capo rivoluzionario. Veniva deposto, dentro una bara rossa, su un camion, il cui motore rombava come musica funebre. Poi, allontanandosi il camion, il rombo, con ritmo mutévole, svaniva man mano nell'infinita distanza del lutto[87].

6.

Mosca, anni Venti. Il nome di Mejerchòl'd suona ormai come formula magica. La «prozodèžda», la B., l'eccentrismo, i trèspoli costruttivistici, l'urlo e l'acrèdine degli spettacoli-cartellone: tutto ciò infèrvora schiere di giovani, che accorrono dai piú remoti angoli della contrada sovietica, col desiderio di diventare

suoi allievi. E gli allievi lo seguono con entusiasmo di neòfiti. Oltre al proprio teatro (che dal ’23 si denòmina TIM: Teatr ímeni Mejerchòl’da), egli dirige nel ’22-24 il Teatr Revoljucii, che mette in pratica anch’esso i precetti dell’«Ottobre Teatrale».

Filodrammatiche di operai e di soldati da ogni parte gli chiedono istruttori e consigli. La sua sembianza nasuta ricorre in moltéplici caricature. Le sue trovate accendono scandali, sdegni, dissensi, polemiche, vampe di ammirazione. Di lui si parla in dibàttiti, nelle riviste, nei «numeri» dei cabarets, nelle strofe di canzonette satiriche[88].

«Mejerchòl’d – scrive Vasilij Kamènskij in quei giorni con ènfasi futuristica – è scopritore di americhe teatrali, autentico rivoluzionario dell’arte», «fiaccola di socialismo, grandaurorale primate della Teatraría», «atleta di calcestruzzo», «Edison di trilioni di volt»[89]. «Se dopo la rivoluzione d’Ottobre – affermerà Jurij Oleša piú tardi – è sorta una nuova arte, un’arte sovietica che ora stupisce il mondo, può dirsi che i primi anni di quest’arte avessero nome Mejerchòl’d»[90]. E Lunačarskij propone di chiamare Mejerchol’dja, con parola coniata da Blok, ogni universo teatrale che amàlgami il circo, l’equilibristica, il dramma ed il music-hall[91].

Tutta l’epoca gira intorno alle mirabolanti invenzioni di questo regista. Gli esperimenti di Ejzenštejn, di Foregger, di Kòzincov e Trauberg, di Radlov, di Ferdinandov hanno tutti radice nei suoi sortilegi. Mejerchòl’d si immedesima col funambolismo a tal punto che, nel romanzo *Rokovỳe jàjca* (Le uova fatali), Bulgàkov, per canzonare l’eccesso di atletica spericolata, finge che il regista sia perito nel ’27, durante un’immaginaria messinscena del *Borís Godunòv* puškiniano, «quando gli crollarono addosso i trapezi coi boiari nudi».

Sulle orme di Mejerchòl’d, la regia d’avanguardia tenta la «cirkizacija teatra», ovvero si industria a mutar lo spettacolo in una gara di acròbati, in una – per dirla con Erenbúrg – «liturgía di clowns»[92], ma di clowns quanto diversi dai tragici Vladimiro ed Estragone del nostro tempo. «Il nuovo teatro – asseriva Kryžickij con termini mejerchol’diani – nascerà sull’arena del circo. Rigettata la logica e il senso comune, ritroverà la follía, tintinnando di allegri sonagli, annunziando una nuova teatralità: il Baraccone»[93]. «Le gobbe crescenti, – si legge nel manifesto di Kòzincov – le pance che si rigonfiano, le rossicce parrucche che si alzano in testa ai pagliacci sono l’inizio del nuovo costume scenico. Ne è fondamento un trasformismo ininterrotto»[94].

Non per intessere inutili agiografíe, – ma è certo che tutto il teatro smanioso, dinamico, antirespiratorio dell’epoca, il teatro, in cui la regía diventa aggressione, pretesto di parapiglia, dannato accumulamento di trucchi, proviene dall’esempio mejerchol’diano.

Ciascuno ha una sua età d’elezione, un suo «âge d’or» personale. Henry Miller, in *A Devil in Paradise*, lamenta di non esser vissuto a Parigi nei giorni di Apollinaire e di Rousseau. Noi avremmo voluto vivere a Mosca nel tempo di Mejerchòl’d.

7.

L’asservissement à l’auteur, la

soumission au texte, quel funèbre

bateau!

ANTONIN ARTAUD, *Bilboquet*.

Ogni spettacolo era dunque un convoglio, una successione orizzontale di rapidissimi «numeri», di scene-baleni. Nel teatro e nel cinema si sperimentavano allora con accanimento le possibilità del montaggio. V’erano artisti fanatici dell’incollatura, come Dziga Vertov e i «kinoki», che, pur movendo dall’ansia di coglier la vita con spontaneità, di sorpresa («vrasplòch»), finivano per alterare il loro documentarismo e la stessa semantica delle inquadrature con troppi artifizi e bizzarrie di montaggio[95].

Anziché limitarsi ai tagli consueti, i registi di teatro (e non solo quelli dell’avanguardia: persino Nemiròvič-Dànčenko alla Muzykàl’naja Studija)[96] rielaboravano il testo radicalmente, dissecando l’intreccio in nuclei staccati e senza alcun clímax, invertendo l’ordine delle vicende, «trasponendo» i personaggi in maniera da

trarne significati sociali, corrispondenti agli schemi sovietici. Questa «trasposizione» («pereklјučènie») consentiva di dare nuovo sapore alle trame e alle immagini di altri tempi. Cosí, nei suoi films, Esfir´ Šub, con un incastro sottile di antítesi e di accostamenti, conferí deformante risalto satirico a un freddo e muffito materiale d'archivio, alle cronache degli anni zaristici.

Attraverso il disgregamento molecolare del dramma, ridotto a modesto supporto d'una tela energetica, i «produttivisti» (e piú o meno tutti i teatròmani di sinistra) volevano giungere, come Arvàtov notò, alla totale «liquidazione del soggetto»: «il soggetto agonizza, la storia ci condurrà al teatro "puro", cosí come già ci ha condotti una volta alla "pura" pittura»[97].

Come un proprio montaggio Mejerchòl'd mise in scena al TIM, il 19 gennaio 1924, *Les* (La Foresta) di Ostrovskij, presentandosi ormai, non piú nelle spoglie di esecutore geniale d'uno spartito letterario, ma di «autore» dello spettacolo, di regista-demiurgo, per il quale il copione era incentivo di autonomi virtuosismi[98]. «L'esperienza mi insegna – affermerà in una lezione del 13 giugno 1936 – che dei miei lavori si mantengono in repertorio ancor oggi solo quelli che ho impostato come se li avessi scritti io stesso. Cioè quelli, nel cui canovaccio ho fatto irruzione coi miei principî. È stato Kornèj Čukovskij ad accorgersene, dicendo di sfuggita una volta che gli par di leggere un libro, quando vede le mie regie»[99].

Divise dunque i cinque atti di *Les* in trentatré episodi, rimescolandoli («peretasòvka») come carte da giuoco (il suo spettacolo cominciava dalla seconda scena del secondo atto, poi il primo e il secondo si svolgevano alternativamente). La partizione dinamica in episodi concisi e incisivi, i cui titoli brillavano a guisa di didascalíe filmiche su uno schermo, teneva certo del cinema, ma a questo modo d'altronde – come il regista piú tardi osservò – erano pure costruiti il *Borís Godunòv* puškiniano e quasi tutti i drammi di Shakespeare[100].

Introdusse una serie di «personaggi senza discorsi» («líca bez rečèj»): la moglie del pope, un ragazzo turco dal fez rosso (che custodiva lo scrigno della Gurmyžskaja), un poliziotto distrettuale (un «urjàdnik»), un sarto di città, una vicina, un impiegato e i domestici (giardiniere, stalliere, fantesche) che, come i servi di scena di sue regie precedenti, portavano gli attrezzi necessari alla recitazione[101].

Questo montaggio, che a molti sembrò un deturpamento, restituiva freschezza a un copione scaduto a «commedia di turno» («dežúrnaja p'esa») e involgarito da incrostazioni di lógori stampi interpretativi. Mejerchòl'd era convinto che sia sempre meglio tradire che imbalsamare e che, solo ricreandolo con nuovo fervore, senza ingolfarsi nell'ipocrisía del rispetto, si possa restar fedeli ad un testo.

Fu Lunačarskij a lanciare lo slogan «Torniamo ad Ostrovskij». Ma di questo scrittore Mejerchòl'd aveva già rappresentato, il 15 maggio 1923, al Teatr Revoljucii, la commedia *Dochòdnoe mèsto* (Un posto lucroso), come una tragifarsa imbevuta di umori gogoliani. Ispirandosi ai trucchi e alle iperboli buffe dei baracconi e sgusciando assiduamente dalla parte per deriderla, l'attore Dmitrij Orlòv (il Raspljúev di *Tarèlkin*) fece del vecchio carrierista e leccapiedi Akim Jusov un maligno pagliaccio pelato, una sorta di Sganarelle burocratico, tutto riverenze e «entrechats», servile con gli altolocati ed arcigno coi dipendenti[102].

È rimasta famosa la scena del primo atto, in cui Jusov entrava dal suo superiore Vyšnevskij, piegando le gambe dalla soggezione e come diminuendo man mano di statura: un restringersi eccentrico che era testimonianza di abilità biomeccanica[103]. Nella scena della trattoria al terzo atto, dopo aver ballato ubriaco al ronron di un orchèstrion, egli dava alle fiamme, in una sorta di autodafé impiegatizio, un giornale, come a bruciare con esultante furore ogni idea che insidiasse la sicurezza dell'ordine costituito, l'universo della concussione[104].

L'illuminotecnica di questo atto fu curata da Mejerchòl'd con minutezza allusiva. All'inizio un azzurro riflettore inquadrava le bianche tovaglie ed il bronzo lucente dell'orchèstrion. Una sola candela era accesa: sul tavolo del mesto Žadov. All'arrivo chiassoso di Jusov e dei suoi subalterni, molti doppieri divampavano sui vari tavoli. Cessato lo sfavillío dello stupido rogo, di nuovo una sola sparuta candela restava durante il colloquio fra Dosužev e Žadov, quando Jusov e i suoi, barcollando, se ne andavano paghi, – una candela che infine un cameriere toglieva, lasciando Žadov, alticcio, umiliato, piangente, nell'opaco barlume del riflettore[105].

Mejerchòl'd riteneva che Ostrovskij, traduttore degli «entremeses» di Cervantes e studioso di Lope, avesse imparato parecchio dalla drammaturgia spagnuola. E per questo, nella messinscena di *Les*, riprese alcuni procedimenti del teatro del «siglo de oro» e concepí gli attori giròvaghi Gennadij Nesčastlivcev e Arkaška

Sčastlivcev come Don Chisciotte e Sancho Panza.

Il tragico indossava un «sombrero» a larghissime falde, un pittoresco tabarro, una fluente camicia russa, ed agiva e parlava coi modi pomposi dei guitti che trasfondono anche nel vivere i «poncifs» delle recite. Al comico invece Mejerchòl'd diede un nero cappello piatto ed un corto farsetto da «toreador», avvicinandolo ad uno spagnuolo d'opera, o meglio a un «gracioso», sebbene i fluttuanti calzoni a scacchi lo rassomigliassero piuttosto a un clown o a un eccentrico da music-hall[106]. A ciò si aggiunga che Il'inskij sfumava il suo Arkaška con sprazzi di chaplinismo, immedesimando (come Celaya in una lirica) Sancho e Charlot. L'eccesso di trucchi clowneschi e le troppo sgargianti assise teatrali offuscavano forse l'amarezza umana di questi miseri «cabotins», condannati a percorrere da un lembo all'altro l'immensa provincia russa[107].

Del contrasto fra Aksjuša e l'arrogante proprietaria Gurmyžskaja Mejerchòl'd fece un dissidio di classe, mutando la prima in una creatura orgogliosa ed energica, quasi una «komsomòlka»[108], la cui volontà risoluta prevaleva sugli intrighi senili dell'altra. Anche Pëtr, il suo amato, che nel testo di Ostrovskij è sbiadito ed incerto ed aspetta sempre l'imbeccata dal padre, acquistò l'inquietudine di un oppositore, un piglio ribelle, e il sonare la fisarmonica gli attribuiva baldanza popolaresca.

Ma, oltre alla ribellione contro i pregiudizi, le immagini di Aksjuša e di Pëtr significavano anche (soprattutto nel trèpido incontro nella notte lunare) il lirismo ferito dall'astio della «foresta», nido di «gufi e civette», e la Rajch-Aksjuša pareva risuscitare gli accenti d'una «prima amorosa», del resto Mejerchòl'd non era contrario alla concezione dei «ruoli», che il Teatro d'Arte si illuse di avere bandito[109].

Con questa «ricostruzione» («perestròjka») dei personaggi Mejerchòl'd si proponeva di immettere riflessi attuali nel testo, anche se Majakovskij aveva qualche anno prima affermato: «La presa del Palazzo d'Inverno non si può rendere con *Les* di Ostrovskij»[110]. Associando la commedia dell'arte ai pretesti dei cartelloni politici, egli convertí in maschere grottesche, simili ai «puri» di *Misterija-buff*, la Gurmyžskaja e coloro che la circondano. E per meglio caratterizzarli, riabilitò le truccature, le parrucche, i costumi, che aveva ripudiato ne *Le cocu* e in *Tarèlkin*.

Ecco perché Norman Marshall, parlando di questa messinscena, di questo «slapstick entertainment», ne definisce gli attori «grotesquely dressed and made up as drolls and buffoons»[111]. Le parrucche di ruvidi materiali, scelti col gusto costruttivistico della nuda «fattura», suscitarono lunghe polemiche. Ma stupirsi delle parrucche multicolori di *Les* è come tòrcere il muso per il viso verde dell'ebreo di Chagall.

Una parrucca dai fili d'oro e un'idèntica barba adornavano il possidente Milonov, cambiato (forse a causa del suo linguaggio untuoso) in un pope dalla zimarra verdógnola. Lo sciocco sbarbatello Bulanov si aggirava con bianchi calzoncini da tennis ed una verde parrucca dalla scriminatura nel mezzo. Il caparbio mercante Vosmibratov, ravvicinato a un «kulàk», ad un mostro del capitalismo, sfoggiò una parrucca di grezza lana di montone. Alla Gurmyžskaja, dispòtica sfruttatrice che cela libídine e rapacità sotto gli orpelli del decoro e della beneficenza, Mejerchòl'd forní una parrucca rossiccia fiammante, obbedendo forse al proverbio «rỳžij da krasnyj – čelovèk opàsnyj» («rosso e rossigno – individuo maligno»), e un costume di amàzzone col frustino, ed altri abiti dalle tinte vistose[112].

La serva Ulita, provvista d'una parrucca violàcea, ricalcava con goffe esagerazioni le pose e i vezzi della padrona, imitandone anche con strídula cantilena il falso contralto, il sentimentale ululare. Nell'episodio (atto IV, scena IV), in cui Arkaška le fa la corte, ostentava una specie di nero chimòno a fiorami rossi, una ghirlandetta di bianchi fiori sul capo e, fra le mani, un gran fascio di rose bianche e scarlatte[113]. Movendo dalla battuta in cui Arkaška (atto II, scena II) sostiene che in cambio di capelli gli crescono piume, Mejerchòl'd innestò, quasi fossero piume di fagiano sulla calotta d'un diavolo d'opera, autentiche penne di gallo sulla parrucca calva di Il'inskij[114].

Anche in questa regía il futurismo veniva dunque a coincidere con le càbale del baraccone e le smorfie del music-hall. Non a caso Mejerchòl'd, per la parte di Arkaška, consigliò ad Il'inskij di specchiarsi sull'eccentrico Milton, allora in tournée nell'Unione sovietica, e sul comico di varietà Aleksèj Matov[115], che soleva cantare con un enorme crisantemo all'occhiello e una vecchia bombetta a sghimbescio[116].

Una stretta passerella di legno, sospesa a corde metalliche, correva da destra a sinistra rasente il muro perimetrale del palcoscenico, digradando poi a semicerchio verso gli spettatori. Questa palàncola pensile, improntata forse alla «strada fiorita» (lo «hanamichi») dei giapponesi, assumeva valori diversi, facendo ora

da sentiero declive per cui lentamente i due guitti si avvicinavano alla tenuta della Gurmyžskaja, ora da greppo dal quale Arkaška fingeva di pigliare pesci, ora da ripido calle che Pëtr ed Aksjuša salivano nel finale, evadendo dalla «foresta»[117].

Col proprio giuoco gli attori conferivano pienezza semantica e metaforismo a quello spoglio «viadotto». A mezzo della discesa, Arkaška-Il'inskij vi recitava con valentía biomeccanica una splendida pantomima di pesca. Le spalle al pubblico, come dal ciglio di un alto dirupo tuffava una canna priva di lenza in un fittizio ruscello, la sollevava di colpo con uno strappo, a indicare che forse una tinca aveva abboccato, e quindi, simulando di estrarlo dall'amo, dava col trappolío delle dita l'illusione d'un pesce guizzante[118].

Lo spunto di questa allucinazione mimetica fu forse suggerito a Mejerchòl'd da quel passo di *Les* (atto III, scena IV), in cui Arkaška chiama Karp, il lacchè, con moltéplici nomi ittiologici: carpa, perca, gado, ciprino… Jutkevič ha paragonato il vibràtile brulichío delle mani di Il'inskij durante la pesca alla mobilità digitale di Marcel Marceau, quando esprime, facendo le viste di prender farfalle, l'irrequietezza e lo spàsimo delle ali imprigionate[119].

Per la prima volta, dopo anni di scabro costruttivismo, il regista aggiunse alla nuda impalcatura del «ponte», cosí come i cubisti ai loro quadri incrostavano stoffe, carte da giuoco, giornali, una serie di impreveduti elementi realistici: panchine, tavole, specchi, una graticciata, una giostra di funi, una colombaia, una porticina con arganello, – e nel giardino della Gurmyžskaja faceva volare colombi addomesticati. Dopo anni di ascetica monocromía, di avarizia, egli aveva determinato di tornare ai colori smaglianti, non solo nei costumi (addio «prozodèžda»), nei bistri, nelle parrucche, ma anche nell'illuministica, miniando pastelli di morbide luci.

Un pastoso pittoricismo informò la processione (o piuttosto «parade-allée») con stendardi, che irrompeva all'inizio dal buio fra barbagli cromàtici, riddando in un tempo matto (come in un quadro di Maljàvin) dietro al pope dalla parrucca dorata[120]; e l'adagio mélo-malinconico dell'appuntamento di Pëtr ed Aksjuša sul «colle», al chiarore d'una luna violàcea (una luna da quadro di Kuíndži, una luna d'opera)[121].

Di questo ritorno alla morbidezza fu prova anche la musica di fisarmonica che pervadeva l'intero spettacolo. Pëtr sonava l'antico, lógoro valzer *Dve sobački* (Due cagnolini), che forní poco dopo il motivo a una canzonetta di moda: *Kirpíčiki* (Le mattonelle)[122]. Ed Arkaška canticchiava romanze e couplets di vaudevilles e di vecchie operette[123].

La recitazione era tutta tramata di accorgimenti biomeccanici. Il vagheggino da «court» di tennis Bulanov svolgeva, ad esempio, esercizi di equilibrismo su due sèggiole sovrapposte. E che dire delle pantomime di Il'inskij? Con la stessa destrezza impiegata nelle manovre di pesca, egli si rammendava senz'ago la giacca[124] e, durante il banchetto nuziale della Gurmyžskaja, seduto di schiena al pubblico, rubava bottiglie dal tavolo, ficcandole in una bisaccia appesa sulla spalliera[125].

In certi episodi la B. collimava coi passatempi folclorici. Nel primo incontro d'amore Pëtr ed Aksjuša pronunziavano le loro battute, girando sospesi a una giostra di funi («gigantskie šagí»), che nella fantasia di Mejerchòl'd surrogava il tobòga («salàzki»), su cui Aksjuša, a detta della Gurmyžskaja (atto I, scena VII), aveva scorrazzato da piccola[126]. Come se parodiassero questo convegno, Arkaška ed Ulita si dondolavano poi su una trave in bílico su un cavalletto, ed il comico a un tratto fermava la dispensiera a mezz'aria, obbligandola a cantargli di lassú una romanza. Cosí arnesi da cortili campestri e da sagre del popolo entrarono nell'armamentario degli attrezzi atletici cari a Mejerchòl'd, servendo da macchine utili, anch'essi, per la traduzione dei sentimenti in risorse fisiche.

Ma il regista si valse della B. soprattutto per rendere momenti di lavoro domestico: la pedicure, il bucato, la prova degli abiti, la cottura della marmellata, – quasi volesse disarticolare il mondo casalingo della vecchia Russia in trame ginniche, nello spirito del costruttivismo. Gli attori compivano vari esercizi «produttivi» con piccoli oggetti domestici: frutti, baràttoli, zucche, brocche, teiere, catini.

Sviluppando una battuta di Aksjuša: «Già a sei anni aiutavo la mamma giorno e notte a lavorare» (atto I, scena VII), Mejerchòl'd diede un sostrato «operaio» a questa parte: ossía Aksjuša non cessava di sfaccendare, portando acqua, apparecchiando la tavola, appendendo a una corda la bianchería. Nel primo alterco con la Gurmyžskaja accompagnava le proprie parole, battendo stizzosamente il bucato con uno spianatoio che, come osserva Slonimskij, faceva da «dinamòmetro» del dialogo[127].

Può darsi che, nel delineare codeste «miniature» mimiche, Mejerchòl′d si sia ricordato delle scenette operaie che ricorrono in certi films di Charlot, in *The Tramp* ad esempio, dove egli asperge enormi alberi con un minuscolo innaffiatoio e munge una mucca, tenendo la coda come una pompa d'incendio. Insomma, per evitare la noia degli inerti discorsi, il regista si preoccupò che il dialogo fosse costantemente affiancato da «frasi» di pantomima, che gli interpreti eseguissero sempre qualcosa, che lo spettacolo avesse un altissimo coefficiente di visualità, non importa se a scàpito del tessuto verbale.

Ogni fuggévole accenno del testo si dilatava in girandole di squillanti «attrazioni». Per costringere Vosmibratov a sborsare l'intera somma dovuta alla Gurmyžskaja (atto III, scena IX), il tragico si camuffava da masnadiere e, acquattati, Bulanov e Arkaška scatenavano un chiasso d'inferno, picchiando l'uno dei piatti e l'altro su una lamiera. Poi il comico balzava fuori dal suo nascondiglio, vestito da diavolo di baraccone, in calzamaglia pelosa con lunga coda[128]. Nell'episodio in cui ronza attorno ad Ulita (atto IV, scena IV), Arkaška, sentendo approssimarsi Gennadij, le si rintanava sotto la gonna, per uscirne poi con la maschera di ebreo di teatro.

Queste ràffiche di trucchi, questa fertile giocolería sembrarono ingiurie blasfeme ai saccenti custodi dei «sacri» testi. Un copione di Ostrovskij cambiato in commedia clownesca? Era peggio che appiccicare mustacchi alla venerata Gioconda. E lo sdegno dei benpensanti attori accademici! «Quando, – scrive con ipocrisía di vestale Vera Pašènnaja del Malyj – al suono delle campane, entrò in scena la Gurmyžskaja, seguíta da un prete col turíbolo e da Bulanov con verde parrucca, e poi quando si misero a farle la pedicure, credetti d'essere capitata in un manicomio. Quale fu la mia indignazione a vedere che i miei compagni ridevano a tante sciocchezze. Saltai su dal mio posto e andai via dal teatro»[129].

Eppure, nonostante la sua apparenza deflagratrice, questo «opus» registico, sintesi dei procedimenti di vari generi ed epoche (music-hall, circo, Kabuki, siglo de oro, balagàn, giuochi folclorici), si avvicinava, per la ricchezza di erudizione teatrale, agli spettacoli del «tradizionalismo». Come nelle piú ardite esperienze di Tatlin è vivo il ricordo della pittura d'icona[130], cosí in Mejerchòl′d, anche nelle regie in cui piú si avverte la «follía» futuristica, le tradizioni del teatro ritornano con l'ellisse perpetua d'un boomerang.

8.

Riaprendo locali notturni, raffinati negozi, ristoranti lussuosi, la NEP risvegliò nei russi, dopo gli squallori della guerra civile, il gusto di una piú adorna vita cittadina[131]. L'Europa li abbagliava di nuovo dalle riviste e dalle inquadrature dei films. Sotto l'influsso del cinema (soprattutto del «Kammerspiel») e insieme della drammaturgía espressionistica, i registi sovietici si diedero a rappresentare la città occidentale, come agglomerato di perversità e tentazioni, come sentína di esseri ambigui, iniziando un effímero stile di messinscena che ebbe nome «urbanismo».

Accigliati agenti di borsa in bombetta, comici miliardari, cagliostri con sciarpe di lana al collo e la pipa tra i denti, proletari generosi e sempre in pericolo, avventuriere bellissime e obbligatoriamente fatali, truci siluette di malfattori, parvenze dall'opacità misteriosa gremirono le impalcature sghimbescie in trame che univano l'acrobatica al rocambolesco.

Queste nuove «maschere», varianti dei personaggi eterni del «mélo», della mitologia del «feuilleton» popolare, si movevano su e giú per gli incastri di scale e ponteggi costruttivistici con scatti ubriachi, a ritmo di foxtrot, come se fossero uscite da un «dancing». Prevenendo l'universo di Křenek, di *Jonny spielt auf*, l'«urbanismo» riempí gli spettacoli di cadenze di jazz. Era l'ora del foxtrot: «Nei cabarets e nei salotti – racconta Erenbúrg – danzavano il nuovo ballo foxtrot, fondato su oscillazioni associative»[132]. Coi loro guizzi spasmòdici, col loro prestissimo le figure di queste regie volevano esprimere i tempi accelerati e convulsi della moderna metròpoli, la dinamica dell'aggiotaggio, la frenesía del tecnicismo.

L'intento precipuo delle rappresentazioni «urbanistiche» era di palesare l'agonía dell'Europa, corrotta e straziata dalle discordie sociali e ormai pròssima al crollo. In quegli spaccati di città occidentali, viste in luce notturna con lampeggío di réclames, si annidava un senso di perdizione e condanna, un'angoscia dell'irreparabile, da disgradare il catastrofismo delle acqueforti allegoriche di Frans Masereel. A guardar bene, le immagini di un'Europa sull'orlo del cataclisma riprendevano in chiave sovietica e col brivido del poliziesco le febbrili scomuniche dell'Occidente che si incontrano in Tjutčev e nel Dostoevskij del *Diario d'uno scrittore*.

Eppure, nonostante la smània di finimondo e l'apparente disprezzo dei costumi europei, l'«urbanismo» è in

effetti malinconía del luccichío occidentale degli anni ruggenti. Gli spettacoli «urbanistici» equivalgono alla poesia cosmopolitica del tempo, alla poesia di Yvan Goll, di Nezval, di Walter Mehring, che anch'essa si prefiggeva di rendere la frivolezza e vertigine dell'Europa in subbuglio, in sfacelo, ma immutabilmente incantevole.

Mejerchòl'd offrí un primo esempio di «urbanismo» il 7 novembre 1923, al Teatr Revoljucii, con la messinscena della tumultuosa commedia di Aleksèj Fajkò *Òzero Ljul'* (Il lago di Ljul'), un «mélo» che racconta, non senza reminiscenze di Toller, la storia del rinnegato Antòn Prim in un illusorio paese del capitalismo, intrecciando il tema della rivoluzione con una sequela di tràppole, incendi, congiure, delitti e altrettali circostanze da «feuilleton» tenebroso.

La struttura concisa e incalzante del lavoro di Fajkò forní l'occasione a Mejerchòl'd, che in quegli anni sognava di conferire alle proprie regie la fluidezza del cinema, per comporre uno spartito di piccole scene taglienti, di teatrogrammi, che si succedevano a ritmo frenètico. Con questa tecnica a sprazzi, a lampeggiamenti il regista intendeva inoltre mimare il marasma del capitalismo, l'arruffío, l'ansietà degli occidentali, immaginati, per dirla con Benn, come «Termiten mit Raumneurose»[133]. «La vita – afferma il protagonista – si scaglia sfrenata, a rotta di collo. Scintilla, soffoca, assorda. Non ci sono pensieri, ma brama, nient'altro che brama» (atto IV, scena VI).

Losche sembianze di provocatori, di pingui banchieri, di donne rapaci, di lestofanti balenavano in tempo di foxtrot, con l'irrequietezza di falene attorno a una lampada, per l'armatura a tre piani di Šestakòv, plesso intricato di rampe, sdrúccioli, assíti, insegne, ascensori. Era una densa recitazione da film poliziesco, un susseguirsi di rapide occhiate, di gesti allusivi, – un gràfico di movimenti precipitosi e saltuari, sotto il fosco barlume d'un proiettore che, spostandosi velocemente, traeva a vicenda dal buio spicchi di palcoscenico.

Per significare la fútile squisitezza dei grandi hôtels, delle ville fastose, degli empòri di lusso, – insomma dei luoghi in cui il lavoro si svolge, Mejerchòl'd vestí i personaggi di pittoresche uniformi, marsine, cilindri, «toilettes» eleganti, livree ricamate, e ne accompagnò il tramenío con una musica d'archi (veniva eseguito, tra l'altro, il *Cakewalk* di Debussy), che accresceva la febbrilità dello spettacolo[134].

Il regista continuò sulla strada dell'«urbanismo», rappresentando il 15 giugno 1924 al TIM la «rivista politica» («politobozrènie») *D. E.* (*Daëš' Evropu:* Dacci l'Europa), che contaminava in diciassette episodi le trame di due romanzi: *Il trust D. E.* di Erenbúrg e *Der Tunnel* di Kellermann. Tornando al manicheismo dei cartelloni, egli costruí questa recita su una rigida antítesi tra la Russia in rigoglio e l'esausto Occidente, insidiato da un trust americano.

Gli scialbi episodi sovietici mostravano saggi sportivi, sfilate di soldati rossi, noiose manovre di stadio e di piazza d'armi[135], ma in cambio la fantasia di Mejerchòl'd si prodigò a tratteggiare con caldi colori l'instabile Europa del jazz, l'Europa degli anni Venti, le sue donne dai cappelli a «cloche» e dai vestiti a tubo di stufa con frange di paralume, l'Europa del music-hall e dei collassi di borsa, squassata dai frèmiti della rivoluzione. Reliquia d'un mondo in rovina, in un episodio, un signore con frac e cilindro, seduto accanto allo spruzzo d'una fontana, interrompendosi a tratti per bere da un tèrmos, recitava con aria spaurita poesie di Verlaine[136].

Pur deturpando l'effigie degli occidentali con truccature inasprite e grottesche, lo spettacolo era sotteso di nostalgía dell'Europa. Del resto, nel romanzo di Erenbúrg, anche Ens Boot, il presidente del trust che si appresta a distruggerla, ne è innamorato.

Come spesso Piscator[137], Mejerchòl'd lumeggiò le vicende con carte geografiche, sequenze di documentari e notizie che si proiettavano su due schermi laterali, mentre uno schermo nel centro forniva i titoli degli episodi, le caratteristiche dei personaggi, e slogans, e frasi di capi del proletariato[138]. Ma la novità di questa messinscena furono i «murs mobiles» («dvižuščiesja stèny»), tramezzi di assicelle di legno su piccole ruote, verniciati di rosso mattone, come fiancate di vagoni merci[139].

Sospinti con rapidezza da macchinisti invisibili, i «muri», che certo derivano dagli «screens» escogitati da Craig per l'*Amleto*, si disponevano in plúrime combinazioni, formando in un battibaleno interni, ànditi, strade. Adombravano un viale di Mosca, ad esempio, affiancandosi diagonalmente, mentre dall'alto scendeva un lampione e da un lato un chioschetto avanzava, coperto di affissi; rotolando impetuosi frammezzo agli interpreti, davano l'illusione di un inseguimento[140].

Questi «Wandschirme», questa scenografía da terremoto, il fulmíneo succedersi degli episodi, i fasci fuggenti dei riflettori, le danze convulse (soprattutto nel music-hall berlinese e sul transatlantico), il trasformismo incessante (ogni attore incarnò piú personaggi) impressero allo spettacolo un'esagitata cadenza che gareggiava coi ritmi dei films d'avventure[141].

Cúlmine e fine dell'«urbanismo» fu per Mejerchòl'd, il 29 gennaio 1925, la regia di *Učitel' Bubus* (Il maestro Bubus) di Fajkò, una «tragicommedia» (o piuttosto un intruglio di schemi cartellonistici e ingenuità da operetta), ambientata «somewhere» in Europa, in un fittizio paese, sconvolto dalla guerra civile.

Attorno a Bubus, un irresoluto intellettuale idealista, desideroso di conciliare i borghesi col proletariato ed immerso nella calígine d'una fraseología-vaniloquio, anfanava la cerchia equivoca e pútrida della «high life», che Fajkò aveva già disegnato in *Òzero Ljul'*. Come in quella commedia, per porre meglio in risalto l'essenza cosmopolitica dei personaggi, l'autore ricorse ad una onomàstica che rimandava a diverse lingue. Vi compaiono il ricco mercante Van Kamperdaff, il bellimbusto imbroglione Székes Fehérvár, il mellifluo pastore Züsserlich, rappresentante delle autorità clericali, il generale smargiasso Berkovec, di cui Ochlòpkov faceva una specie di «miles gloriosus»[142]. Unica immagine lirica fra tante pèrfide maschere è Stefka (fu la Rajch ad incarnarla), una ragazza del popolo che l'indigenza ha costretto a diventar concubina di Van Kamperdaff e che invano ama il malèfico barone Fehérvár.

Da questo «petit rien» Mejerchòl'd ricavò uno splendente spettacolo sul decadimento della cultura borghese e il crepúscolo della vecchia Europa. Un compatto semicerchio di canne di bambú penzolanti da anelli di rame delimitava lo spazio del palcoscenico. I pochi bambú, che allo Studio di via Borodínskaja gli scolari di Mejerchòl'd maneggiavano nei loro «numeri» mimici, si moltiplicarono, costituendo un'intera foresta, una sorta di «padiglione» oscillante, che nascondeva il muro di fondo, la «cucina» del teatro.

Allo Studio un allievo del Conservatorio accompagnava di sòlito le pantomime, sonando al piano il *Mephisto-valzer* e altri pezzi di Liszt e melodie di Chopin. Un analogo repertorio eseguiva, in *Bubus*, a un Bechstein da concerto, un pianista in coda di rondine e scarpe di lacca, dentro una conchiglia dorata, sospesa al di sopra dei bambú vacillanti[143]. L'effigie di quel concertista rinnova il ricordo di quando, all'inizio del secolo, Mejerchòl'd, nella parte di Osvaldo, sonava, in un abito nero, il pianoforte al proscenio[144]. L'esecuzione musicale, che nei lavori «atmosferici» veniva celata dietro le quinte (il piano di Kostja, il violino di Andrèj) si sarebbe ora svolta al cospetto del pubblico.

Il regista integrò il semicerchio di canne con elementi reali: nel primo atto una fontana e una vasca; sfarzose suppellèttili nel secondo; e nel terzo una cassaforte, in cui si acquattava Bubus, braccato dai rivoltosi, un'enorme cassaforte massiccia, simile a quella che appare nel film *The Bank* di Charlot. In alto, a ridosso del còncavo «bosco», un tremolío di mobili elettroréclames suggeriva il paesaggio notturno d'una metròpoli occidentale.

Il pianista (Lev Arnštam) intercalava composizioni di Liszt (*Après une lecture de Dante, Au lac de Wallenstadt, Funérailles, Waldesrauschen, Cantique d'amour, Sposalizio, Consolations, Tre sonetti del Petrarca*) con studi e preludi chopiniani[145], alternandosi a un jazzband, che modulava ballabili (*La Flor del Rio Grande, Rose of Brasil, Choo-choo-blues, Dancing of the Honeymoon, Dardanella*). La musica che percorreva da cima a fondo questo spettacolo, a significare le stanche «rêveries», il virtuosismo e l'inquietudine della cultura borghese, non era servile rincalzo o «quinta» illustrativa, ma asse e sostanza dell'azione. Persino la scenografía di Šlepjanov aveva un suo «suono»: sfiorati dagli attori, i bambú, picchiando l'uno sull'altro, emettevano un tenue tintinno, che si innestava con suggestione orientale negli accordi del Bechstein.

Assoggettando la parola alla musica con èsiti analoghi a quelli della melodeclamazione, Mejerchòl'd vagheggiava di collaudare con la regia di *Bubus* un nuovo genere scenico, il «tempodramma», che avrebbe dovuto sostituire l'opera, considerata in quei giorni una forma morente[146]. Secondo Mokul'skij, una tale «commedia in musica» riprendeva la «paracataloghé» dei greci e il recitativo del teatro cinese, che anch'esso si appoggia all'accompagnamento strumentale[147].

La necessità di far coincidere le frasi musicali con le paràbole cinetiche e di orchestrare parola, musica e gesto portò ad un estremo rallentamento del ritmo[148]. Quasi si fosse pentito di aver troppo concesso, in *D. E.*, al dinamismo del cinema, Mejerchòl'd diede alla recita una lentezza cerimoniosa, ingombrante.

Càrdine dell'interpretazione era la «pred'igrà», ossía il «pregiuoco». L'attore doveva man mano anticipare le proprie battute con abbozzi di pantomima, con allusioni gestuali. Il «pregiuoco» voleva essere insomma una

sorta di «protensione» prospèttica, una premessa visiva, una manovra precorritrice, – manovra che serviva anche a «straniare» la parte, perché l'attore, compiendo un'anàlisi mimica del testo seguente, indicava i confini tra lui e il personaggio, il rapporto con la figura incarnata.

Lo stile dei commedianti orientali si vale sovente della pantomima preparatoria di successive battute. Qualcosa di simile faceva già Lenskij nell'Ottocento, nelle spoglie di Benedick, in *Much Ado about Nothing*[149]. Ma anche il «pregiuoco», s'intende, per Mejerchòl'd era B., pur se B. rallentata. «È una tecnica – dirà piú tardi – che bisogna imparare da Chaplin. Gli originali momenti di recita statica, in cui egli par prendere per un secondo la mira, e il suo subitàneo arrestarsi in attitúdini immobili concorrono ad aumentare l'esatta razionalità dell'azione. Imparate da Chaplin a disporre razionalmente il corpo nello spazio, imparate da lui cosí come si impara da un ginnasta o da un operaio che martelli»[150].

Associandosi ogni battuta al «pregiuoco», era come se il lavoro si duplicasse, avvenendo due volte[151]. La trama si dissolveva in un séguito di sospensioni, di pause, di geli, di barcollamenti. Gli attori slittavano a passi felpati su un verde tappeto ovale dagli orli color granato, un enorme tappeto da «astoria», da «excelsior», che ricopriva interamente il piano scenico.

L'ovale aveva scalzato, in *Bubus*, la durezza angolosa dei primi spettacoli costruttivistici, e il moto dei personaggi tracciava bizzarre traiettorie di curve e di arcate, corrispondenti per forma al tappeto ellittico, al semicerchio di canne, alla vasca rotonda, alla nicchia del concertista. Un ordíto di pigre giravolte nel nulla, un vano guizzare di meduse e di attinie dentro un acquario, una geometría desolata che troverebbe oggi posto nei saloni di Marienbad.

Scivolavano cauti, quasi avessero «organi di circospezione», al pari della «crevette» effigiata da Ponge[152], impietrando a tratti in frígide pose, come per ascoltare una voce interiore o una risonanza lontana, un sotterràneo presagio. Ràdlov parla di «trasformazione dello sportivo Discòbolo in uno snervato Narciso che si infatui del proprio riflesso»[153].

Gli stacchi tra mimica e testo, le intermittenze, gli «stops», i ricami gestuali dilatavano il tempo, aggrandendo la viscosità (la «tjagúčest´») della durata. Con questa filacciosa lentezza Mejerchòl'd credette di rendere l'estenuazione e il torpore della borghesía fatiscente, benché poco prima ne avesse, al contrario, mostrato con ritmo implacabile l'affannoso armeggío.

Lui che era insorto contro le squisitezze teatrali, ripristinava gli orpelli, la preziosità degli arredi, innalzando di nuovo recinti, facendo di nuovo del palcoscenico una scatola onirica. E non offriva piú al pubblico saltellii di locúste e capriuole di tarzanòidi, ma gesti sospesi, flemmàtici, andature smorzate dalla sofficità d'un tappeto, trepidazioni di larve sgomente. La recita rassomigliava a una danza di condannati annaspanti nel vuoto, una danza a sobbalzi, a sussulti, a zigzag, una danza-agonía.

Sugli intenti satirici prevalse in *Bubus* l'apprensione per le sorti d'un mondo ammaliante, anche se nido di diavolerie e di nequizia, un mondo che gli schemi dell'ideología davano già per spacciato, un adorabile mondo, del quale le incerte pareti di canne e la stessa musica indicavano la fragilezza. Questa messinscena addensò nel teatro di Mejerchòl'd un'atmosfera di «nevermore», di tramonto, un sentore di autunni, di mesti congedi, – come se il suo «ti odio e ti amo, Occidente» vibrasse di malinconia čechoviana.

9.

Un'uguale lentezza Mejerchòl'd infuse nella regía di *Mandàt* (Il mandato) di Erdman (20 aprile 1925). Egli forzò a dimensioni d'ipèrbole la sostanza grottesca di questa commedia esemplata sui modelli di Gogol'. La storia del matrimonio tra il rampollo di aristocratici Valerian Smetanič e la figlia di mercanti Varvàra Guljačkina lo stimolò a dispiegare un lugubre carnevale, una fosca parata di poveri cristi sopravvissuti alla rivoluzione. Con un àstio e un veleno da rammentare Vachtàngov tratteggiò gli spauracchi pacchiani di Erdman come «fenòmeni» di baraccone, gonfiori dipinti, alle corte: «mostacci di grulli».

Anche questa regía si snodava in anelli di pantomime, che illuminavano satiricamente le immagini, sbeffeggiando senza riguardi la fauna borghese. Non c'è che un passo dai manichini di *Bubus*, danzanti lungo archi di cerchio, ai fantocci spocchiosi di *Mandàt*, che parevano uscire da un depòsito di muffite anticaglie. Anche se sfondo ed ambiente erano dissímili, un idèntico clima di condanna e disfacimento, una stessa òrbita tonale accomunava le due rappresentazioni.

Il pigro «pregiuoco», la svogliatezza dei gesti e soprattutto la fissità degli sguardi davano un'aria demente a quel «commando» di fòssili, che agiva su due cerchi concèntrici, rotanti in senso contrario. Su quei cerchi, nel secondo atto, Valerian Smetanič, ossessionato dalle smanie nuziali di Varvàra Guljačkina, si divincolava ridicolmente, allungandosi e contraendosi a ritmo di shimmy, a contrattempo col loro girare[154].

Una nera comicità scaturiva dal contrasto fra le pose statuarie e i repentini sussulti[155]. Restavano a lungo impalati, pomposi, con gli occhi vuoti sul pubblico, in un torpore di maleficio, per poi animarsi d'un colpo con scatti spasmòdici, come se risorgessero dalla staticità del non essere, riprendendo quindi ad incèdere con la consueta lentezza da solfeggio.

Il piú allucinato fra tutti era il fratello della sposa, Pavel Guljačkin, l'«uomo-dote» («čelovèk-pridànoe»), che Varvàra aggiungeva al proprio corredo perché, con un «mandato» del partito di cui si diceva in possesso, egli avrebbe potuto «coprire» la famiglia aristocratica del futuro consorte, consolandola cosí dell'obbrobrio della «mésalliance» con volgari mercanti.

Mejerchòl'd attorniò i filistei delle loro panòplie, sarcasticamente ingrandite, portando in scena una macchina da cucire, alla quale preparavano la bianchería di Varvàra, un piano ornato di fiori di carta e ventagli, un grammòfono a tromba che, tramutato in altare, alternava cori di chiesa e foxtrot.

Nel terzo atto il regista, con modi che rammemoravano lo sposalizio nel *Gadibúk* di Vachtàngov, caricò l'episodio nuziale, come adombrandovi tutta la trivialità e sguaiatezza del filisteismo. Al suono di strumenti a fiato, una schiera di camerieri recava montagne di leccorníe e, fra un brindisi e l'altro in memoria di personaggi della defunta dinastía, i convitati si affaccendavano a sbaciucchiare l'abito della sposa. A questo punto, con aspro deviamento, il grottesco cedeva al patetico, quasi Mejerchòl'd d'improvviso provasse pietà per quei relitti, lacerati fra le speranze della restaurazione monarchica e l'ansia di mimetizzarsi nel comunismo. L'amara melodía d'una fisarmonica conferiva alla festa un sapore di lacrime, un'afflizione senza rimedio.

Alla fine volava in platea un baúle, che aveva contenuto il «vestito dell'imperatrice», ossía della cuoca, scambiata per la granduchessa Anastasia, erede del trono russo. E alla mesta cadenza della fisarmonica, Guljačkin, ormai smascherato, si augurava che non lo impiccassero, perché «gli stupidi, sembra, non è uso impiccarli», per concludere poi, meravigliandosi che nessuno venisse ad ammanettarlo: «ma se persino di arrestarci si rifiutano, allora a che scopo vivere, mamma, a che scopo vivere?» In preda a un'epidemía di spavento per la goffa congiura, i túrgidi simulacri degli ospiti, disposti frontalmente (altra reminiscenza di Vachtàngov) fissavano gli spettatori con occhi di volpi impagliate, mentre man mano li andava inghiottendo la bocca dell'ombra. Con la sua arte di imporre un'angoscia, di immettere fili di pianto in un universo smorfioso e banale sino alla nausea, Mejerchòl'd dissolveva alla fine la derisione in un requiem straziante[156].

Funeste sopravvivenze del passato, o filistei del presente, o bistrate sembianze di un'Europa ripulsiva ed amabile, – i personaggi di questo teatro, a partire dalla regía di *Bubus* e di *Mandàt*, si fanno tutti figure di cera, ràncidi pupazzi da Museo Grévin, e respirano macchinalmente come la Cleopatra di Blok, e mandano tanfo di cànfora. Il riapparire di bambole da «panopticum» coincide col rallentarsi dei ritmi nella Mejerchol'dia, colpita da un imprevisto dèficit di dinamismo. Abbandonate le acrobazie, l'attore si esprime avvicendando l'inerzia di stralunate attitúdini a tardi rabeschi mimici, a movimenti sonnambuli. Come se il teatro (e la vita) tornassero ad essere per Mejerchòl'd meccanismo marionettesco.

10.

Prodigiosa macchina teatrale fu la messinscena del *Revisore*, il 9 dicembre 1926. «Autore dello spettacolo», Mejerchòl'd fabbricò un originale «montaggio letterario» («litmontàž»), che mescolava insieme le diverse varianti della commedia, innestandovi anche passaggi dei *Giocatori*, del *Frammento* (*Otrỳvok*) e «impressioni» delle *Anime morte* e dei *Racconti di Pietroburgo*. In altre parole, egli s'era prefisso di rappresentare, non un solo lavoro, ma un «Digest» della creazione gogoliana, un *Revisore* illustrato da tutto Gogol'.

«Aveva capito – notò Michaíl Čèchov – che mettere in scena *Il Revisore*, soltanto *Il Revisore*, significa tormentarsi col peso insopportabile del voto del silenzio. *Il Revisore* cominciò ad ingrandire, a gonfiarsi, finché si fendette. Nelle incrinature, come un burrascoso torrente, si riversarono *Le Anime morte, Il corso Nevà*, Podkolësin, Popríščin, i sogni della sindachessa, gli orrori, le risa, gli entusiasmi, il gridío delle dame,

le paure degli impiegati»[157].

Proiettando sul testo della commedia il riflesso dell'intera opera del poeta, Mejerchòl'd trasse dunque dal *Revisore* una propria «suite» sinfonica, una «gogoliana» in quindici episodi. In modo analogo il film *Il cappotto*, che Kòzincov e Trauberg girarono lo stesso anno, si definiva «cinenovella alla maniera di Gogol'»[158], e poco dopo, sull'esempio dello spettacolo di Mejerchòl'd, il libretto dell'opera *Il Naso* di Šostakovič sarà anch'esso imbastito con disparati brandelli e frantumi dello scrittore ucraino[159].

Intervenendo attivamente nel testo con le sue glosse, col suo ricercare, abbandonandosi al piacere del riscontro delle varianti, Mejerchòl'd aggiungeva alle virtú del regista quelle del filologo e del chiosatore di genio, che illumina vecchie scritture con splendide divagazioni. «L'arte della regía – dirà ancora piú tardi – è arte d'autore, non d'esecutore. Ma occorre esserne degni»[160].

Egli volle che questa recita fosse, non solo un florilegio personale della produzione di Gogol', ma anche una somma e un compendio di tutte le sue esperienze passate, una sorta di Festival Mejerchòl'd: «Prima del *Revisore* avevo diretto almeno venti spettacoli, che costituivano l'esame per *Il Revisore*»[161].

Nell'intessere il proprio montaggio, Mejerchòl'd compí una manovra inversa a quella di Gogol'. Dalla redazione originaria del 1835, spensierata e copiosa di eccesso farsesco, lo scrittore era giunto alla variante definitiva del 1842, rinunziando, in sette anni di ripensamenti e di lima, alle situazioni sboccate, alle buffonerie da vaudeville e a una serie di personaggi episodici[162]. Mejerchòl'd invece risalí dal testo canònico del '42 alla stesura iniziale del '35, ripristinando la comicità fisica e molte gherminelle e facezie, che Gogol' aveva poi cancellato.

Riapparvero cosí la scena in cui Anna Andrèevna si vanta di ammaliar gli ufficiali col brillío dei propri occhi, quella dove la moglie del sottufficiale vuol alzarsi le vesti per mostrare a Chlestakòv i lividi delle frustate che il sindaco le ha fatto infliggere, e la «burletta» con le battute tedesche del medico Gibner, esemplata sui bisticci della «petruška».

Questa ricostituzione di elementi farseschi, pur allentandone la compattezza, riavvicinava la commedia all'anèddoto puškiniano che aveva fornito lo spunto a Gogol', – come narra lui stesso nella *Confessione d'autore* (*Àvtorskaja íspoved'*) del 1847. Puškin, il quale, viaggiando nei luoghi della rivolta di Pugačëv, era stato scambiato per un revisore in incògnito, pensava forse a un lavoro nel gusto degli scenari dell'arte e di Molière, a una trama di equivoci, come parrebbe provare questo suo appunto: «Crispino arriva in una gubèrnija in tempo di fiera – lo prendono per… Il governatore è un onesto minchione – la governatrice civetta con lui – Crispino si fidanza con la loro figlia»[163].

Ma, s'intende, Mejerchòl'd, come al solito, pur dilatando i motivi ridévoli, immise nel proprio montaggio anche note di desolata mestizia, sí che *Il Revisore* divenne nelle sue mani una mistura di tragico e di buffonesco, un genere minotaurico, duale: per dirla col Grossman, un'íbrida «tragedija-buff»[164].

Mejerchòl'd era persuaso che, ad ambientarla in un remoto angolo distrettuale, la commedia di Gogol' si impoverisca[165]. E per questo mutò la cittaduzza sperduta in un capoluogo di «gubèrnija», sostituendo al grigiore, alle cimici, al fango dell'opaca provincia lo sfarzo di interni arredati con lúcido mògano, un mondo d'effetto, smanioso di contraffare lo sfolgorío dei salotti della capitale e l'eleganza impettita dei dignitari.

Le minuzie del testo si ingigantirono, quasi il regista le avesse osservate attraverso una lente d'ingrandimento. Ampliando i confini di tempo e il perímetro delle vicende, sviluppò la commedia in affresco dell'impero russo nell'epoca di Nicola I, un affresco sul quale baluginava funesto il rivèrbero di Pietroburgo, quel mito palustre.

Il rozzo sindaco assunse la sicumera d'un generale, cambiandosi in una specie di governatore o di altissimo funzionario preposto a una misteriosa cancelleria (ad una nave di folli). Ma il suo sussiego era a tratti incrinato da lampi maniaci, da repentini squilibri. Come un fosco satèllite, lo seguiva un «amico di casa», un «capitano spiantato», sempre immerso in un torvo silenzio, a metà fra Roberto il Diavolo e un mòngolo (i mòngoli della Pietroburgo di Belyj!)

Anziché una melensa civetta di paese, Anna Andrèevna (la Rajch) si rivelò un'appetitosa ed esperta grandama del bel mondo impiegatizio, una Cleopatra attorniata da stormi di cascamorti. Formosa, cúpida di raffinatezze e di «flirts», estranea alla cerchia dei «grugni porcini», – ma di un'avvenenza massiccia e

monumentale, i capelli a «chignon», come le mercantesse di Kustòdiev, pasciute e fasciate di seta cangiante.

Delle sue brame erotiche testimoniava la scena in cui, ripicchiati in smaglianti uniformi, giovani ufficialetti spuntavano di dietro lo schienale del divano dov'era distesa, dall'armadio (riserva di sogni), dalla cappelliera, disposti a duellare, a perire per questa Yadwigha vogliosa. Schizzavano fra scoppiettío di petardi dagli attrezzi e dai mòbili, come i fantocci della «petruška» dal fondo del «castello» di tela (uno di essi reggeva un «bouquet», come il burattino la spàtola nella «Prügelszene»), – assiepandosi intorno alla donna in un gruppo da quadro Biedermeier, per cantarle una serenata[166].

Questo inserto, acclamato da Majakovskij[167], è un tipico esempio di quella «attuazione della metafora» che ricorre sovente nelle pagine dei futuristi russi e che corrisponde all'«imprévu objectif» di cui si legge in Artaud: «l'imprévu non dans les situations mais dans les choses, le passage intempestif, brusque, d'une image pensée à une image vraie»[168].

Siluetta nera, bislunga, raccapricciante: sottile come un lucígnolo (lo stesso Gogol' del resto lo finge «simile ad un fiammifero»[169]), Chlestakòv pareva un fantasma affiorato dalle nebbie pietroburghesi, un ciondolone illusorio del corso Nevà[170]. Fissava il teatro con fredde pupille attraverso le strane lenti quadrangolari degli occhiali di corno, che gli ottenebravano il viso cèreo, impassibile. Spiritato, slittava con andatura d'automa sulle gambe secche e snodate, descrivendo traiettorie angolose, divincolandosi come un'immagine d'incubo.

Simulacro hoffmanniano, tutto tic e guardate convulse, congiunto delle parvenze medianiche del *Caligari*, personaggio chtonio, i cui gesti erano colpi di sonda nella profondità dell'equivoco. Piatto, come di due dimensioni, la voce chioccia, convertiva in orrore metafisico l'atmosfera di diffidenza e sospetto, di macchinazioni segrete della Russia di Nicola I.

Questo dottor Chlestakòv da romanzo nero, questa «Maske der Furcht», per servirsi del titolo d'un quadro di Klee, teneva anche di Čičikov, di Pirogòv, di Ichariòv. Infatti il regista lo concepí come un essere plúrimo, una volubile larva, un «collage» di parecchie figure di Gogol'. Ecco perché, pur conservando la fondamentale demonía, si palesava nei vari episodi dissímile, con un trasformismo calzante alla sua natura diabolica. Ecco perché lo interpretava il migliore trasformista del TIM, Gàrin, che in *D. E.* aveva incarnato ben sette parti.

Ora ciurmatore intento a falsificare un mazzo di carte nella sudicia stanza della locanda; ora cicisbèo sdilinquito ai piedi della sindachessa; ora fàtuo ufficiale in sciaccò e pellegrina, búrbero verso la folla dei postulanti; ora buròcrate rigido nell'uniforme, proteso con duro volto di pietra a ghermire le regalíe[171]. E nel suo insieme, non piú giovinastro sventato o impulsivo spavaldo, che finisce col credere alle proprie fandònie[172], ma avventuriere trascendentale, raggiratore cosciente, tetro strumento di potenze soprasensibili.

Il tenebrismo di questa figura veniva ogni tanto dissipato da mosse scurrili, da sprazzi di comicità fisiologica, quasi orridezza e lerciume fossero due facce della stessa sostanza. Dormiva vestito. Svegliandosi, prendeva a grattarsi. Nell'episodio *Šestvie* (Il corteo, atto III, scena V), ad esempio, là dove asserisce che si vive per cogliere i «fiori del piacere», accompagnava le proprie battute d'ubriaco con sputi e rutti. E poco dopo, nel punto in cui il sindaco blàtera delle cure d'un capocittà, si allontanava di colpo per vomitare, rompendo col suo farsesco rigúrgito il pathos fittizio di quella tirata[173].

> C'erano in questa lettura registica tracce delle esplicazioni di Gogol' in chiave freudiana, frequenti allusioni anali. Nella scía di Mejerchòl'd, l'anno dopo, il 9 aprile 1927, alla Casa della Stampa di Leningrado, il futurista Igor' Terent'ev rappresentò *Il Revisore* come un'assurda parata escrementizia. Gli attori non facevano altro che correre, agitando brandelli di carta, nella latrina costruita sul palcoscenico. Chlestakòv però vi si recava solenne, con una candela, al suono del *Chiaro di luna* di Beethoven. Da quello stambugio il sindaco teneva discorsi, accordando l'eloquio alle contrazioni del ventre. E con perversa ansietà di «voyeur» si divertiva a scrutare da una fessura la figlia che s'era chiusa là dentro con Chlestakòv[174].

Il Chlestakòv di Mejerchòl'd ci rimanda a quello che Michaíl Čechov aveva incarnato nel 1921 al Teatro d'Arte. Anche il revisore di Čechov era un groppo di nebbia, sprizzato dalle paludi di Pietroburgo, una sembianza ipnòtica, senza specie né stato civile, il delirio di un'inventiva morbosa. Con pallida effigie da pagliaccio èbete e un sopracciglio inarcato come accento circonflesso, associando l'eccentrismo clownesco a

smorfie e torpori da cartella cllnica, – Čechov cambiava il suo personaggio in un frenastènico, afflitto da demenza precoce ed incline a trascorrere dall'eccitazione all'accidia, in una sorta di deficiente Mefisto, i cui foschi raggiri assumevano ampiezza di manovre ontologiche[175].

Nello spettacolo mejerchol'diano il revisore era sempre scortato da un taciturno «ufficiale di passaggio», creatura larvale, ubriaca, sfuggente, con un sopracciglio ad angolo acuto anche lui ed un ghigno cinico e canzonatorio, quasi maschera di defunto. Si trattava forse di quel misterioso «capitano di fanteria», che lo aveva spogliato, come egli stesso racconta (atto II, scena III), di tutto il denaro al giuoco d'azzardo in una tappa del viaggio.

Proiezione di Chlestakòv, dei suoi piccoli ideali, delle sue sbornie, delle sue manie di grandezza, sua ombra indivisibile, questa immagine-rebus, questo testimonio d'oltretomba pareva discendere dalla famiglia dei sòsia blokiani e degli alterego romantici. Viene in mente quel quadro di Daumier, in cui Crispino (per noi il revisore), diavolesco, ironico, ambiguo, in un costume di velo fumoso, d'un bianco annerito, ascolta i consigli del nero Scapin, che gli parla all'orecchio.

Ma in cambio Osip, il domestico di Chlestakòv, che in Gogol' è una variante del servo pigro ed astuto della commedia italiana, diventò in questa regía un baldanzoso giovane di campagna. Non piú corollario dunque, ma antípode del padrone, schema di allegra salubrità villereccia a contrasto con l'inorpellata vuotaggine del revisore. Unico personaggio positivo fra quella ciurma di rèprobi, svelava il suo folclorismo, intonando canzoni rurali[176].

Faceva da sfondo un immutabile semicerchio di quindici porte di lúcido compensato rosso, imitazione (come anche il mobilio) del mògano in moda nell'epoca di Nicola I. Ma solo in quattro episodi Mejerchòl'd utilizzò tutta l'area del palcoscenico. Gli altri si svolsero su due piattaforme trapezoidali, che scorrevano su binari di legno. Le tre porte di centro si aprivano insieme come un solo portone, lasciando passare ora l'uno ora l'altro di questi «pianali» che, entrando nel campo visivo di sghembo, compivano lentamente mezza curva, in maniera da porsi di faccia agli spettatori con la base piú grande[177].

Oltre alle due piattaforme su ruote, ce n'era un'altra piú macchinosa che, calata dall'alto nell'episodio *Posle Penzy* (Dopo Penza), si incastrava nel vano delle tre porte-portone a significar la locanda. Qui, per la prima volta, appariva, come un truffaldino affamato, Chlestakòv, con un «plaid» a scacchi sulla spalla, i guanti grigi, un bastone e un'assurda ciambella (medaglia dell'Ordine dei Famèlici o ricordo dei gingilli e dei méstoli dei futuristi), appesa con uno spago al risvolto del nero stiffelius[178].

Le piattaforme venivano fuori già pronte, come carri di carnevale o piuttosto come carrette-fantasma, con gli ornamenti e il mobilio e gli arredi e gli interpreti in attitudini petrificate. Anche qui i personaggi emergevano dunque da una distanza abissale, dai gorghi del tempo, come reliquie. All'arrestarsi del congegno che scarrucolava (in un breve «travelling») i «pianali», irruenti fasci di riflettori svegliavano gli interpreti intormentiti[179], e nella luce improvvisa il carrello diventava, per dirla con Lunačarskij, «un animato bouquet, un precisissimo caleidoscopio»[180].

Queste pedane che, per esprimersi ancora con Lunačarskij, servivano l'azione «come in una canestra»[181], rammentano i palcoscenici di assi montate su botti nelle osterie per le farse di Hanswurst, i teatrini dei commedianti di fiera. Nell'episodio *Blagoslovenie* (La benedizione) gli attori, sulla piattaforma, comparivano di dietro tendoni analoghi a quelli sospesi sui carri dei guitti giròvaghi[182].

Ma per il modo in cui sostituivano all'ottica globale e all'interezza panoramica del vecchio teatro una visualità frammentaria, a dettagli, le piattaforme di questa regía ci rimandano ai Primi Piani del cinema. Akímov sogna oggi di attuarli sul palcoscenico, aggrandendo iperbolicamente l'effigie dei personaggi[183]. Mejerchòl'd arieggiava invece la tecnica dei Primi Piani, confinando l'azione negli stretti límiti di supporti equivalenti al rettangolo dello schermo, o meglio alle anguste cornici dell'inquadratura filmica.

Sul piccolo spazio ingombro di oggetti l'interprete biomeccanico doveva recitare come i cineattori, costruendo con assoluta esattezza l'architettura dei gesti, spingendo all'estremo quell'autocensura («samoograničènie»), che era per Mejerchòl'd fondamento dell'arte drammatica. Oltre ai virtuosismi di Chaplin, egli apprezzava in quegli anni la sobrietà, la precisione meccanica, il glaciale equilibrio di Keaton (soprattutto in *Our Hospitality*)[184].

Anche nel *Revisore* cellula-madre della recita fu dunque la pantomima. Mejerchòl'd compose una minuziosa

partitura gestuale, strumentando ogni cenno, ogni ammicco, ogni mossa con puntualità metronomica e traducendo le «frasi» sceniche in misure musicali: con tale perizia che qualcuno additò lo spettacolo a modello d'una futura riforma del teatro d'opera[185].

11.

Mejerchòl'd raddensò le vicende del testo gogoliano in due serie di temi paralleli: il revisore e i buròcrati, il revisore e le donne.

La muta dei buròcrati, nauseanti vesciche porcine, costituiva una sorta di coro inscindibile, di figurazione d'opera. Si agglomeravano l'uno sull'altro, in una ressa continua, in un pigia pigia affannoso, movendosi insieme come un millepiedi, come un unico, víscido insetto a molte teste. Negli episodi impiegatizi il palcoscenico restava in penombra, al fioco barlume di candele, che si riflettevano nel semicerchio delle quindici porte laccate.

Nella serie mulièbre invece un chiarore sgargiante metteva in rilievo la magnificenza e il brillío e l'avidità di piacere della famiglia del sindaco[186]. Come se nella remota provincia gogoliana si trasferisse la squisitezza delle preziose bambole di *Bubus*. La concezione, d'altronde, di questi episodi si appiglia a certi passaggi delle *Anime morte*, ad esempio, al ballo in casa del governatore di N. N.: «Entrato nel salotto, Čičikov fu costretto a serrare per un attimo gli occhi, perché lo scintillío delle candele, dei lumi e degli abiti femminili era terribile. Tutto era inondato di luce. Le nere marsine, guizzando, correvano ora sparse ora a mucchi, come corron le mosche sui bianchi lucenti quadretti di zucchero nella calura di luglio» (tomo I, cap. I).

La coralità impiegatizia si dispiegò soprattutto negli episodi *Šèstvie* (Il corteo) e *Vzjatka* (Il sottomano). Nel primo (atto III, scena V), che fu raffrontato alle incisioni di Hogarth[187], Mejerchòl'd manovrava i buròcrati orizzontalmente, da destra a sinistra, lungo una bassa ringhiera di balaústri metallici, parallela al proscenio. Ectoplasmi spauriti, serpeggiavano come i segmenti d'un bruco, avanti-indietro, sulle orme di Chlestakòv barcollante, ormai brillo, ricalcandone i vacillamenti, i regressi, gli indugi[188].

Nell'altro (atto IV, scene III-VII), affacciandosi da nove delle quindici porte, gli impiegati tendevano macchinalmente pacchi di banconote a Chlestakòv che, impalato nel mezzo del palcoscenico come nel cuore di un'arena di circo, afferrava le offe con scatti d'automa, di diavolo concussionario[189].

Anche se dissipava, come notò Majakovskij[190], la gradualità, la progressione con cui nel testo di Gogol' i «činòvniki» porgono le regalíe, il simultaneismo servì a rafforzare la struttura corale di quel nucleo tematico. Qui la clownade scaturiva da un maleficio, da una tórbida allucinazione, quasi lo sciame degli impiegati nascesse dal delirio di Chlestakòv. L'ellittico tramezzo di porte isomorfe, affiancate in una monòtona sequela onirica, pareva tralúcere come lo specchio attraversabile nell'*Orfeo* di Cocteau. Non porte per umiliare, come quelle oscillanti degli squallidi gabinetti in *Der letzte Mann* di Murnau, non porte da parapiglia, come quella che sbatte sui musi in *His New Job* di Charlot, – ma varchi d'un derisorio inferno della subornazione, schermi d'una corruttela ghignante, che si dilatava a dimensioni metafisiche.

Il piú vistoso episodio della serie «il revisore e le donne» era quello delle spacconate (atto III, scena VI), che Mejerchòl'd intitolò *Za butylkoj tolstobrjúški* (Gli effetti d'una bottiglia panciuta). Sulla ristretta piattaforma, gremita di mobili, attrezzi e figure (il salotto del sindaco), Chlestakòv sbronzo danzava con Anna Andrèevna il valzer al suono d'una romanza di Glinka («Fuoco di desideri arde nel sangue»), tentennando, inciampando, aggrappandosi a lei, reclinando la testa sulle sue spalle, cadendo tra le braccia dei servi. E frattanto, tra un passo e l'altro, seguitava a sparare panzane con la lingua inceppata: sui balli di Pietroburgo, il cocómero di settecento rubli, la pentola di minestra giunta per nave da Parigi.

Continue permutazioni di luce indicavano le fasi crescenti dell'ubriachezza. E ballava, ballava con sbalzi convulsi, impigliandosi nelle pieghe del tappeto, pendendo da un lato e ad un tratto rialzandosi come un misirizzi. Gli sghembi diagrammi della sua danza armonizzavano coi contorni sinuosi del divano a fiorami, arieggiante burleschi canapè di bordello (ubiquità dei divani nelle regíe di Mejerchòl'd!), – cosí come i zigzag archiformi dei sonnambuli di *Bubus* secondavano l'ovale della scenografía. Alla fine, dopo aver tanto lottato con la gravitazione terrestre, tonfava sul molle divano, assopendosi nell'onda della romanza di Glinka[191].

Gàrin interpretò questo episodio in stile biomeccanico, con una perfetta valutazione delle possibilità del

terreno e una straordinaria scaltrezza mimètica. Le sue gambe malferme sembravano *ripetere*, per dirla con Erenbúrg, la «costruzione delle gambe dell'irripetibile Chaplin»[192], il Chaplin nottàmbulo e ubriaco di *One after Midnight*. E, pur incollato al suo personaggio come un «jockey» a un cavallo da corsa, si teneva sempre nel doppio registro della recita e dello sguardo alla recita, dissociandosi dalla labilità psicofisica dell'eroe, guardandosi recitare.

«Nell'episodio *Za butylkoj tolstobrjúški* – scrisse Radlov – val la pena di distogliersi interamente dal contenuto di ciò che avviene sul palcoscenico, per apprezzare sino in fondo la compiutezza ritmica del movimento quasi non oggettivo – il fluire di uomini e cose, obbedienti alla magica bacchetta del direttore»[193]. E Belyj, avendo assistito ai ricami di questa sequenza di dietro le quinte, di fianco, notò che, osservata di sbieco, essa assumeva il carattere d'una pittura astratta[194]. Disarticolandosi in linee fluttuanti, quasi in frantumi staccati, come l'alticcio pupazzo del quadro *Rausch* di Paul Klee, il Chlestakòv mejerchol'diano convertiva la scena delle menzogne in un buffo vaneggiamento gestuale, che era anche un giuoco di rigorosa orologería.

Le due piste convergevano negli episodi conclusivi, in cui Mejerchòl'd avvicendò le candele, la ressa, l'assembramento della serie impiegatizia allo sfoggio, alle indorature, al fulgore del nucleo donnesco.

Al ballo in casa del sindaco, gli ospiti andavano diagonalmente da sinistra a destra, in una tòrrida luce, verso il proscenio, per congratularsi con Anna Andrèevna. Ma all'arrivo dell'ufficiale postale, come attratti da un campo magnetico, si trasferivano tutti di colpo da destra a sinistra su una piattaforma, per ascoltare, nel fiévole rivèrbero delle candele, la lettera di Chlestakòv[195].

Pigiandosi su quel «pianale» stipato di pesante mobilio, agglutinati l'uno sull'altro sopra e dietro un divano, costituivano una bieca piramide di teste ondeggianti. Il vacillare delle candele, che passavano di mano in mano, dava un risalto grottesco, il sogghigno d'una ruminazione infernale a questi «mostacci di grulli».

Ridendo malignamente, insorgendo se un giudizio li riguardava, ripetendo a spropòsito brani già letti, gli impiegati intessevano una spettrale, incalzante polifonía, che Anna Andrèevna troncava con un assolo da melodramma: «Ma questo non è possibile, Antoša: si è fidanzato con Màšen'ka…» Alle parole del sindaco: «Un baffo s'è fidanzato!», la piattaforma svaniva, lasciando il palcoscenico vuoto per un istante.

Poi rientravano: il sindaco, nero di còllera, dalla sinistra, e da destra Anna Andrèevna, sorretta dai «cavalieri» del séguito. Il sindaco riprendeva il suo lungo monologo, a grado a grado mostrando sempre piú accesi síntomi di pazzía, finché non giungevano ad agguantarlo, irrompendo con lúgubri fischi da treno delle praterie, alcune guardie, guidate dal medico Gibner. Rivolto agli spettatori, il sindaco pazzo esclamava: «Di che cosa ridete? – Ridete di voi stessi!…»: ma non col consueto émpito da sermone, bensí con un bisbiglio da incútere brividi, in una sorta di penombra acustica, perché la battuta sonasse come un'allucinazione auricolare, come il «bobòk» dei defunti di sotto la tomba in un racconto di Dostoevskij.

Allibiti, i buròcrati si addossavano alle lúcide porte, moltiplicantisi come nella vertigine d'una caduta, mentre sulla parete appariva una grande pallida mano sospesa sulla città e sulla ciurma, come le ineluttabili frecce nei quadri di Klee. E qui i poliziotti mettevano al sindaco la camicia di forza, mutandolo in un grifagno spauracchio da Martedí Grasso.

Questa trovata della pazzia si riallacciava a quel punto della *Razvjazka* «*Revizora*» (Scioglimento del *Revisore*), in cui il Primo attor comico, parlando dell'invettiva del sindaco, assèvera che egli era «fuori di sé e quasi in delirio». Anna Andrèevna cadeva in deliquio, e gli ufficialetti emanati dalle sue fantasie la portavano stesa sulle braccia alzate, con passo pesante e scandito, con scalpitío da cavalli funebri e da cavalli di birrai, quasi portassero l'eroina d'una tragedia raciniana. Cosí nelle mani di Mejerchòl'd dal testo di Gogol' dardeggiarono sprazzi d'apocalisse, e la chiusa finí col somigliare alle estreme ecatombi del teatro luttuoso.

Tra rintocchi di campane, al ritmo di un insolente galoppo, eseguito fuori scena da un'orchestra ebraica (ebraica come nel *Giardino dei ciliegi*: dunque luogo d'azione era l'Ucraina? era Mírgorod?), gli ospiti, colmi di orrore, intrecciavano un'ossessiva quadriglia, scendendo in platea, dileguando nei corridoi laterali, per rispuntare a ghirlanda dal palcoscenico. Una simile cavalcata si incontra nelle *Anime morte* (tomo I, cap. VIII), là dove Gogol' dipinge il fastoso ballo dal governatore. Ma il pensiero va anche al «grand-rond» nel terzo atto dell'ultima commedia di Čechov.

Nell'implacabile scampanío, dal sottopalco saliva lentissimo, come da uno spiraglio del regno dell'ombra, un bianco sipario, sul quale, a nere lettere spazieggiate, era scritta, cablogramma dell'Èrebo, la secca battuta del Gendarme che annunzia l'arrivo del vero revisore. E in quel clima d'alta tragedia pareva che egli dovesse piombare là dentro, non come un doppione di Chlestakòv, ma come un Fortinbras, un arcangelo castigatore.

I convitati si sparpagliavano urlanti. E, indeboliti i rintocchi, il bianco sipario ricominciava a salire con uguale lentezza, scoprendo la «scena muta». Anziché attori impietriti in pose da «tableau vivant», vi figuravano i calchi dei personaggi: sembianze di cera, sbilenchi fantocci a colori, livide mummie d'una funebre Manichinia. La dismisura barocca, lo scherno di questo finale, il dissidio tra lo sfrenato galoppo degli ospiti e l'irrimediabile immobilità delle cere aderivano in fondo a quel passo della *Razvjazka*, in cui Gogol′ afferma dei suoi personaggi che il vero revisore dovrà «distruggerli tutti, spazzarli dalla faccia della terra, annientarli completamente».

12.

La trovata terminale mostra dunque che Mejerchòl′d si ricollegò nella sua partitura all'interpretazione che lo stesso Gogol′ aveva dato della propria commedia nell'epoca della manía religiosa. Chlestakòv non era, in questo spettacolo, molto diverso da come appariva all'autore nei giorni del misticismo e dello squilibrio.

Nell'*Avvertenza* (*Preduvedomlenie*) del '42 il revisore è ormai «una figura fantasmagorica, figura che, come un mendace inganno personificato, fugge via con la tròica Dio sa dove» (nella regía mejerchol′diana il tintinnío dei sonagli, anziché dietro le quinte, scorreva dietro le spalle del pubblico, come un brivido per la schiena). E la *Razvjazka*, del '46, lo ragguaglia a «un pennaiuolo», a «una sventata coscienza mondana, coscienza venale, ingannévole».

Nella mente stravolta di Gogol′, Chlestakòv collimava col diavolo, e il diavolo, come egli scrive in una lettera del 16 maggio 1844 ad Aksàkov, è «un pennaiuolo e consta tutto di gonfiezza», «un meschino impiegato che càpita in una città come a farvi un'inchiesta». In cambio «terribile – si legge nella *Razvjazka* – è quel revisore che ci aspetta alle porte del sepolcro»: «Questo revisore è la nostra coscienza ridesta, che ci costringerà d'improvviso a guardare con tanto d'occhi in noi stessi».

E la scena mejerchol′diana, con quell'oppressiva dinastía di porte proliferanti e le piattaforme, tràppole minuziosamente ammobiliate, campi chiusi di mene diaboliche, corrispondeva alla concezione del Gogol′ della *Razvjazka*, per cui la città di provincia diventa «la nostra làida città spirituale», dove «le nostre passioni imperversano, come funzionari mostruosi, depredando l'erario della nostra anima».

Del resto, sul filo della *Razvjazka*, già Merežkovskij, nel libro *Gogol′ i čort* (Gogol′ e il diavolo), aveva identificato Chlestakòv, «nostro eterno alterego», col maligno: un maligno in frac, senza maschera, con un ripugnante rovescio di trivialità distrettuale.

E Ròzanov? A questo filosofo Gogol′ sembrò pittore di immobili apparenze di cera che celano il nulla, di manichini smorfiosi dai freddi occhi vítrei, di invòlucri senza sostanza e senz'anima, pittore «appunto formale, manierato, pomposo, come un "arcivescovo" del mortume, che celebrasse un "uffizio" con candelabri a due e a tre bracci»: «in ogni sua riga il defunto vive di duplice vita, il defunto non è mai "cadavere", mentre i vivi sono stranamente morti. Sono bambole, schemi, allegorie di difetti»[196].

E che altro divengono i personaggi del *Revisore* nello spettacolo di Mejerchòl′d, se non pupazzi di cera, già prima della «scena muta»? Pupazzi, nella cui carne floscia il tuo dito sarebbe affondato come in un grumo di bambagia, – simili a quella inquietante «moglie di Gogol′», «comune fantoccio di spessa gomma», alla Caracas gonfiabile, della quale vaneggia Landolfi. Ancora fantocci, fantocci, – ma è virtú degli artisti di genio la monotonía.

Già alla fine del Dieci Mejerchòl′d sognava di mettere in scena *Il Revisore*, attenendosi all'esegèsi di Merežkovskij. Molti elementi di quella interpretazione riemersero nello spettacolo del Ventisei. Senza contare che la tendenza agli impasti corali provenne dalle dottrine di un altro poeta del simbolismo, Vjačeslav Ivànov, il quale vedeva nella «sobòrnost′» («assembleità»), nel «principio corale» («chorovòe načàlo») l'essenza e la linfa del teatro[197].

E non solo per queste derivazioni, ma anche per il ritorno al dioscurismo dei sòsia, ai satèlliti ambigui, per i

gruppi scultorei e l'abuso di addobbi e di ornati, per i semitoni da farsa mistico-marionettesca ed insieme per la demonía da «grand-opéra», – *Il Revisore* mejerchol'diano ci riconduce, attraverso le esperienze del costruttivismo, al teatro «convenzionale», a Maeterlinck, a *Balagànčik*.[198] Non a caso Kugel' avvertí in parecchi episodi l'impronta della *Vita dell'Uomo* di Andrèev[199]: a ben guardare, questo Chlestakòv metafisico rasenta l'immagine del Qualcuno in grigio. Non a caso la recita suscitò l'entusiasmo di Belyj, che scrisse ammirevoli pagine di parallelo tra Gogol' e Mejerchòl'd. Per Belyj il regista era riuscito abilmente ad estrarre da Gogol' il «gogolino»[200].

C'era nello spettacolo dunque un sentore di insidie, un ribrezzo da «Spiegelkabinett», e le costruzioni gestuali nello spazio minimo delle piattaforme, pur se tramate con destrezza biomeccanica, avevano ormai una fissità da museo, somigliando gli attori, non piú a maestri di salti e trabalzi in uguali «overalls» blu, ma a una congrega di automi agghindati, gli «automi umani di Mejerchòl'd» («automaty ludzkie Meyerholda»), come li chiama il regista polacco Leon Schiller[201].

Recitavano come dinanzi a uno specchio, sottolineando le pose e le pause decorative e, pur nella perfetta univocità dell'insieme, restando estranei l'un l'altro, monologali, acciocchiti, quasi avessero intorno (in quel pigia pigia) l'ovatta del vuoto e nel corpo la rigidità, il torcicollo di esseri estratti poco prima da una custodia. Come in *Bubus* e in *Mandat*, anche nel *Revisore*, a parte la sarabanda finale, Mejerchòl'd infuse una stanca, sinuosa pigrizia, facendo dello spettacolo, a detta di Radlov, «un *Caligari* proiettato a rilento da un cineoperatore bislacco»[202].

Bòbčinskij e Dòbčinskij, che vengono interpretati di solito come ciarloni precipitosi, scioglilingua su gambe, masticavano le loro battute con tardezza letàrgica. Sopraggiunti al principio (atto I, scena III) nella casa del sindaco al grido di «Un avvenimento straordinario! – Un'inattesa notizia!», impuntavano, solo dopo una lunga sosta ricominciando con flemma estenuante a narrare del personaggio incontrato nella locanda[203]. A Mejerchòl'd pareva che un rallentamento iperbolico dell'esposizione rendesse meglio dei tempi accelerativi la trafelata inquietudine di quel duo clownesco. Ma anche la plumbea ubriachezza di Chlestakòv era protratta da un continuo ricorso di pause ritardatrici[204].

Queste lentezze, s'intende, sfocavano la concisione della commedia, sciogliendo l'organica dinamicità dell'intreccio in una sequela di partícole mimiche, di brani visuali, di autonomi frammenti ritmici. L'immagine, il gesto, i pretesti dello sguardo finirono col prevalere sulla parola.

Quasi il teatro, è un'osservazione di Radlov, «fosse passato dalla fragorosa motocicletta alla carrozza su mòrbide molle»[205]. Con l'esasperata indolenza e l'oppiàceo ritmo da «Oblòmovka cinese»[206] Mejerchòl'd si proponeva di esprimere la vuota *ritualità* di questo mercato di inganni[207]. Come se l'intero spettacolo arrancasse su un formicolío manieroso di gambe dinoccolate. Al suono di pezzi e romanze di Glinka, Guriliòv, Dargomyžskij, Varlàmov, – gli automi eseguivano una serie di funzioni rituali, di atti meccanici, di cerimonie, a indicare che l'epoca del revisore si nutriva di simili surrogati e procure d'esistenza.

Basta pensare al momento in cui il sindaco, prima di recarsi in avanscoperta alla locanda (atto I, scene IV-V), si lavava e abbigliava e acconciava i capelli con una spàzzola intrisa nell'acqua, spruzzandola in faccia ai suoi subalterni[208]. Lo stesso «puzzle» della fuga di porte aveva la tardità ripetitiva d'un rito. D'altronde nella tendenza a gonfiare ogni esiguo accenno del testo in prolisse parabole mimiche sembrava riverberarsi di nuovo la lezione di Stanislavskij, regista rallentatore.

L'etichetta esige ornamenti, e per questo Mejerchòl'd rivestí la commedia di forme cosí vistose, curando che le attitudini, i lumi, gli oggetti, i colori voraci della mobilia e degli abiti si componessero in inquadrature abbaglianti che, se da un lato arieggiavano gli interni del pittore del primo Ottocento Fedòtov, dall'altro parevano rimettere in àuge le accese cromíe di Sapunòv e di Sudèjkin.

Fastosità dei costumi: osservò il Grossman che il sindaco, quando giungeva nella locanda con lo sciaccò e l'attillato pastrano della divisa, era tanto elegante da rammentare i ritratti dei generali russi del 1812, l'«appariscenza teatrale dei Vitgenštèjn, dei Miloràdovič, dei Bagratiòn e dei Barklàj»[209].

Per significare il rituale dell'epoca e, come asserisce Andrèj Belyj, le «ampírnosti» (gli orpelli Impero)[210], Mejerchòl'd ingombrò le piattaforme di attrezzi splendenti (cristallería, vasellame, porcellane, scrigni, ventagli), sviluppando all'estremo il procedimento dell'accumulazione. Raccolse in nature morte fiamminghe grappoli d'uva, prosciutti, selvaggina, un sontuoso mellone, ogni sorta di gastronomía (a Lunačarskij l'episodio *Mečtà o Peterburge*, Sogno di Pietroburgo, rammemora la «magnificenza» d'un

Jordaens[211]). Trasse appigli di giuoco persino dai mobili, non solo con l'esagerarne le dimensioni e la tortuosità dei contorni, ma anche, come per l'armadio della sindachessa, esplorandone lo spazio interiore.

Insomma traspose, a giudizio di Belyj, nel brillío degli oggetti e dei drappi le «paroline», gli epíteti, il *colore verbale* di Gogol'[212]. E, si capisce, gli attrezzi, gli arredi si fecero preponderanti, specie in rapporto all'angustia delle piattaforme. Una vetrina di splendidezze, di mògani, di passamani, un paradiso del «confort» distrettuale, che all'ultimo sarebbe stridulamente scomparso nei vòrtici del deliquio e della demenza.

Il Revisore di Mejerchòl'd fu, per servirsi ancora d'una frase di Radlov, «uno spettacolo estenuante, ossessivo, come una passeggiata per gli infiniti labirinti di un immenso panopticum»[213]. Spettacolo di una maestria occhiuta, raffinatissima, fine a se stessa e sovente senza àlibi: recita dagli inesauribili prolungamenti, tentazione e malía, ma cosí esacerbata da sfiorare a tratti, per troppa ricchezza, i confini della sterilità.

Il testo di Gogol' divenne una sorta di misteriosa scrivanía stile Impero, che rivelasse man mano nuovi cassetti segreti, cassetti che invitavano a scoprirne degli altri. Ma dietro la fulgidità dei riquadri e delle minuzie sembrava nascondersi aridezza d'animo, amore di segregazione e di morte, un continuo controcanto luttuoso. Quasi Mejerchòl'd intendesse ormai lo spettacolo come struttura cimiteriale, rassegna di immagini spente, di particolari impietriti, alle corte: come assenza di vita.

13.

Frantumi di ricordi, scialbe notizie restano di spettacoli che affascinarono, ma quanto piú esiguo è il corredo delle testimonianze, tanto piú grande si fa la gioia di congetturare e, prima che il tempo li stinga per sempre, di colorire con la fantasia la povertà, le lacune dei documenti. Nel 1923 Mejerchòl'd si proponeva di rappresentare al Teatr Revoljucii *Gore ot umà* (Che disgrazia l'ingegno) come una parata satirica di maschere sociali della vecchia Russia, che Čackij, mutato (ahimè) in un ardente «komsomòlec», avrebbe deriso con epigrammi e facezie[214].

Con intenti dissimili, ma non senza il riflesso dei tabelloni, si riaccostò nel '28 alla commedia di Griboèdov, traendone un proprio «montaggio letterario»[215]. Riscontrò le diverse redazioni e ripartí i lunghi monologhi fra piú personaggi; immise battute in francese, episodi mimici; tolse a Čackij l'ampia tirata sul francesino di Bordeaux (atto III, scena XXII), ridandogli in cambio dei versi che Griboèdov aveva soppresso nella variante finale (1828): quelli in cui paragona il diffondersi del pettegolezzo al rotolare d'una valanga di neve (atto IV, scena X). Nella regía di Mejerchòl'd la commedia riassunse il titolo (piú sentenzioso, piú amaro) della prima stesura (1823): *Gore umú* (Guai all'ingegno).

Sullo scorcio del Venti, al circo di Mosca, in una scenetta-quiz («viktorína»), il clown Lazarenko e lo Sprechstallmeister (Direttore di pista) solevano intrecciare questo dialogo:

SPRECHSTALLMEISTER Ditemi i nomi, vi prego, dei tre piú grandi drammaturghi di Russia.

LAZARENKO Mejerchòl'd e Mejerchòl'd e Mejerchòl'd.

SPRECHSTALLMEISTER Ma io pensavo che fossero Griboédov, Gogol' e Ostrovskij.

LAZARENKO Andate al TIM, a vedere *Guai all'ingegno, Il Revisore, La Foresta*, e capirete chi ne sia l'autore[216].

La prima variante di questo spettacolo, in diciassette episodi, denominata «variante pietroburghese» («opus registico 101») e dedicata al musicista Lev Obòrin, andò in scena il 12 marzo 1928. Piú tardi, il 25 settembre 1935, ne fu dato un «remake» in tredici episodi («opus registico 112»), detto «variante moscovita» e dedicato, oltre che a Obòrin, al «dottor» Mej Lan´-Fan.

Come notò lo stesso Mejerchòl'd[217], la concezione della regía si riallacciava in parte a un giudizio sulla commedia espresso da Puškin in una lettera del gennaio 1825 a Bestúžev. L'«autore dello spettacolo» fece di Čackij un'immagine assorta, assente, sonnàmbula, cancellandone i toni da motteggiatore, gli scatti ironici. Si addensavano in questa figura gli émpiti ascensionali e le vaghe aspirazioni ribelli, non solo dei romantici russi e dei decabristi, ma anche dei poeti del tempo di Blok, dell'inizio del secolo, quasi Mejerchòl'd vi

infondesse il ricordo della *sua* giovinezza.

Innamorato infelice, tutto «spleen» e languore (un languore che a tratti rasentava gli stampi dell'opera), Čackij era avvolto da un alone di solitudine. Un trasognato lirismo (piú proprio ai drammi blokiani che alla commedia di Griboèdov) dissipava ogni suo fragile impulso. Accrescere cosí lo spessore onirico del personaggio e privarne la biografia della mordacità e dello sdegno significava per Mejerchòl'd liberarlo dalle formule declamatorie e dalla odeonesca retorica con cui parecchi tromboni vi si calavano dentro.

Idealista incapace di agire e di opporsi alla grettezza trionfante della società moscovita, si dibatteva in quel mondo vischioso, come un uccello ferito, sfiorando l'inerme trepidità di Treplëv, dei «gabbiani». Il teatro diventava cosí luogo d'esilio per il protagonista, e la parte il fluttuare elegiaco di un'ombra (quasi pierrotica) sullo sfondo della paludosa volgarità dei salotti. Non a caso egli diceva il monologo conclusivo senza accenti fustigatori, con un mormorío percettibile appena: come ombra[218].

Per sottolineare il legame del personaggio coi decabristi (col loro mozartismo spirituale, col loro amor di poesia), Mejerchòl'd ricorse ad alcuni espedienti allusivi. Nel secondo atto (scena V), mentre Fàmusov e Skalozub discutevano, ottusi e tranquilli, giocando al biliardo, – in un angolo della biblioteca Čackij pronunziava il monologo «Ma chi sono i giudici?», attorniato da amici somiglianti a Bestúžev, Odòevskij, Rylèev. E durante il frastuono del ballo (atto III), appartandosi nello stesso angolo assieme a un gruppo di giovani, recitava, come in una seduta della «Lampada verde», poesie di Puškin e Rylèev[219].

Ma anche con questo contorno di decabristi, il Čackij mejerchol'diano restava un estraneo, perduto nel vuoto mordente della solitudine. Né giovava a rimuoverlo dalla sua raffinata distanza il fatto che egli indossasse, invece della tradizionale marsina, una semplice blusa azzurra con sboffi e un giubbetto dal bàvero alla Byron[220]. Insomma l'impostazione di questa parte pareva illustrare un tema che si direbbe pasternakiano: l'isolamento, lo scacco dell'artista nella propria epoca.

La solitudine e la languidezza di Čackij erano inoltre ingrandite dall'assiduità della musica. Lo stesso eroe si rivelava un esperto pianista (c'era un piano per lui in ogni stanza della casa di Fàmusov): come se il concertista di *Bubus* fosse sceso dalla conchiglia dorata, per immedesimarsi con Čackij. Egli esprimeva coi suoni di Schubert, di Bach, di Beethoven, di Gluck, di Mozart, di Field il suo «Weltschmerz», il suo assillo, riducendo il testo di Griboèdov ad una «rêverie» malinconica, a un séguito di «atmosfere» melodiche, in cui naufragavano tutti i motivi d'accusa e di indignazione. Čackij segmentava le proprie battute in frantumi staccati, quasi in brani asemantici, spezzando il fluire dei versi con modulazioni ed accordi, che diluivano il tempo, la densità del lavoro.

Lo spettacolo era tutto imperniato sull'antinomía fra la purezza di Čackij e l'ambiguo mondo di Fàmusov, fra il decabrismo e la società moscovita, resa con acide tinte feroci, come una congerie di rozzume asiatico, di trivialità perniciosa.

Càrdine degli antiČackij era Fàmusov, che Il'inskij interpretò con trovate da farsa, cambiandolo in un rammollito pagliaccio, un impasto di Pantalone e del vecchio Karamàzov, con le brache sporgenti di sotto alla veste da camera e, benché già scleròtico, ancora infocato da voglie senili. Si grattava la pancia, sfregava un gamba sull'altra, gesticolava sguaiato, insidiava la serva Liza, ribaltandola sul canapè, – campione anche lui, a somiglianza di Chlestakòv, d'una sordidezza scurrile, che non raggiungeva però il diavolismo[221]. Dalla piccola condizione di leccapiedi vigliacco, di subalterno sparuto, Molčàlin salí all'alto rango di carrierista autorevole e tronfio, la cui deferenza aveva sempre un risvolto di sicumera sprezzante[222].

Nel tratteggiare l'effigie di Sof´ja come ragazza sventata ed ansiosa di svaghi sessuali, Mejerchòl'd si appigliò alle parole di Puškin: «un poco puttana ed un poco cousine moscovita»[223]. Per meglio mostrarne le smanie mondane, la faceva apparire all'inizio, assieme a Molčàlin, in una specie di «night» da primo Ottocento. Ma c'era in lei anche qualcosa (il suo giuoco con le pistole, il suo esercitarsi nel tiro, la sua gelidezza annoiata) che rimandava ad un'altra figura di Mejerchòl'd: Hedda Gabler.

Il dissidio fra Čackij e la combríccola di Fàmusov culminava nel famoso episodio delle «ciarle» (atto III), nel quale Mejerchòl'd organizzò a meraviglia il dilagare infrenabile della maldicenza, l'istería della vociferazione. Il festino in casa di Fàmusov: a un lungo tavolo, apparecchiato sui margini dell'avanscena, sedevano, rivolti al pubblico, trentadue commensali con immobili grugni di pietra e un cipiglio da minacciosi rabbini.

E scuffiando, intrippandosi, intanto sputavano con esasperata lentezza le loro calunnie sulla demenza di Čackij, e pareva che il pettegolezzo crescesse come un rigúrgito, come una marea di saliva. A contrasto con quel mastichío derisorio, nell'onda d'un soave notturno di Field, Čackij-ombra passava vicino al tavolo, e tutti si coprivano il viso con la salvietta, turbati dall'intrusione d'un «pazzo» nel loro universo gastrico.

Questo episodio ci fa ricordare di quella scena di *Balagànčik*, in cui i neri mistici seggono a un tavolo, come una spalliera di morti stiffelius. Eterno influsso di Blok. «Per noi – scrisse Ejzenštejn – *Balagànčik* è come Spas-Nerèdica per l'Antica Rus'»[224]. E pensava forse a un rapporto tra le goffe e plúmbee figure affrescate dai maestri di Nòvgorod in quella chiesa e le pose inerti dei manichini di Blok.

Per la dovizia di cerimonie mimiche e la costanza d'un rituale che sopperiva alla scarsezza d'esistenza, questa regía continua la linea di *Bubus*, di *Mandat*, del *Revisore*. Esempi di cerimonie: la scena in cui Sof´ja e Čackij intercalavano il dialogo con una serie di tiri al bersaglio, o quella in cui, accompagnata da musica di pianoforte, Sof´ja eseguiva esercizi ritmoplastici, discorrendo frattanto con Liza di Čackij.

O ancor meglio: il lento episodio, nel quale Fàmusov e Skalozub scandivano le loro battute sulle cadenze del giuoco al biliardo. Spalmavano di gesso le lunghe stecche, maneggiandole come gli archi di un'orchestra desueta; danzavano in punta di piedi attorno al rettangolo verde; aggiustavano i tiri con eccesso di flemma; appoggiati alle sponde, aspettavano che un maggiordomo cavasse dalle bilie le palle d'avorio… S'intende, i virtuosismi del giuoco si conquistavano tutta l'attenzione dello spettatore, scalzando la trama dialogica.

Anche in questo spettacolo dunque Mejerchòl'd si compiacque di atomizzare il lavoro in esigui frantumi d'energía mimica, in attitudini da cerimonia. Tutto ciò, è chiaro, offuscava lo scintillío e la pienezza dei versi di Griboèdov. Ancora una volta il copione gli servì di pretesto per una rassegna di manovre ritmiche, di miniature gestuali che, nella seconda variante, risentirono addirittura della tecnica di Mej Lan´-fan[225], il commediante cinese, il quale, in tournée a Mosca, aveva incantato i registi sovietici[226].

D'altra parte le procedure a rilento, la povertà di solerzia, la pigra etichetta indicarono che anche qui Mejerchòl'd propendeva a cambiare gli attori in famiglie di manichini. Come le immagini del *Revisore*, anche quelle di *Gore umú*, infagottate in costumi sfarzosi, erano automi senz'anima, reliquie di personaggi, aoristi emersi da lontananze abissali.

Nel suo inesauribile manicheismo, l'«autore dello spettacolo» si illudeva forse di rintuzzare l'agguato di quegli automi, opponendo alla loro malevolenza la mònade positiva di Čackij. Ma, come al solito, il paladino specchiato, il virtuoso risultò troppo labile ed inconsistente dinanzi alla torma di spessi «ribaldi», alla sorda iattanza d'un museo di relitti e sfasciumi, un museo che aveva ormai convertito il teatro di Mejerchòl'd in una specie di impero dell'immobilità, della morte.

[1] Cfr. A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959, pp. 93-95.

[2] Cfr. NIKOLAJ CHODOTOV, *Blizkoe-dalekoe*, Mosca-Leningrado 1932, pp. 392-96.

[3] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd*, Mosca 1923, p. 38.

[4] Cfr. ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *Ešče o teatre Mejerchol'da* (1926), in *O teatre i dramaturgii*, Mosca 1958, I, p. 386.

[5] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *Sam o sebe*, Mosca 1961, pp. 106-7.

[6] *Pis'ma Mejerchol'da k Čechovu*, in *Literaturnoe nasledstvo: Čechov*, tom 68, Mosca 1960, p. 442.

[7] Cfr. A. MGEBROV, *Žizn v teatre*, II, Mosca-Leningrado 1932, p. 244.

[8] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 130.

[9] Cfr. A. MGEBROV, *op. cit.*, p. 244.

[10] Cfr. B. ALPERS, *Teatr social'noj maski*, Mosca 1931, p. 23; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 107.

[11] VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, *Vystuplenija na dispute o postanovke «Zor'» v Teatr RSFSR Pervom*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1959, p. 246.

[12] Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, pp. 23-24; BOLESLAV ROSTOCKIJ, *O režisserskom ivorčestve V. E. Mejerchol'da*, Mosca 1960, pp. 22-24.

[13] IL'JA ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn': kniga vtoraja*, 18, in «Novyj mir», 1961, 2.

[14] Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, p. 24; CHRISANF CHERSONSKIJ, *Vzjatie Perekopa i «Zori»*, in «Teatr», 1957, 5; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 109.

[15] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 122.

[16] Cfr. B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, p. 24.

[17] Cfr. A. M. RIPELLINO, *op. cit.*, pp. 105-9.

[18] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Slavo o Majakovskom* (1936), in *V. Majakovskij v vospominanijach sovremennikov*, Mosca 1963, p. 287.

[19] Cfr. GRIGORIJ CHAJČENKO, *Igor' Il'inskij*, Mosca 1962, p. 27.

[20] OSKAR SCHLEMMER, *Briefe und Tagebücher*, München 1958, p. 191.

[21] Cfr. IVAN PUNI, *Sovremennaja živopis'*, Berlino 1923, p. 16.

[22] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *O kinoiskusstve*, Mosca 1962, p. 32.

[23] Cfr. SERGEJ RADLOV, *O čistoj stichii akterskogo iskusstva* (1923), in *Desjat' let v teatre*, Leningrado 1929, pp. 102-25.

[24] Cfr. NIKOLAJ ABRAMOV, *Dziga Vertov*, Mosca 1962, pp. 41-42.

[25] Cfr. VELIMIR CHLEBNIKOV, *Sobranie proizvedenij*, Leningrado 1931-33, vol. III, pp. 17-23, e vol. V, pp. 162-67.

[26] IL'JA ERENBURG, *Neobyčajnye pochoždenija Julio Jurenito i ego učenikov* (1921), cap. VIII, ora in *Sobranie sočinenij*, vol. I, Mosca 1962, p. 65.

[27] *Ibid.*, cap. XXIX, pp. 200-1.

[28] Cfr. IL'JA ERENBURG, *A vsë-taki ona vertitsja*, Mosca-Berlino 1922, p. 19; CAMILLA GRAY, *The Great Experiment: Russian Art*, Londra 1962, pp. 218-19.

[29] Cfr. ESFIR´ ŠUB, *Krupnym planom*, Mosca 1959, p. 59; CAMILLA GRAY, *op. cit.*, p. 144.

[30] Cfr. IL'JA ERENBURG, *Neobyčajnye pochoždenija Julio Jurenito i ego učenikov* cit., p. 201.

[31] ID., *A vsë-taki ona vertitsja* cit., p. 114.

[32] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Taruskie stranicy*, Kaluga 1961, p. 304.

[33] Le GVYRM (Gosudarstvennye Vysšie Režisserskie Masterskie [Officine Statali superiori registiche]) presero poi nome GVYTM (Gosudarstvennye Vysšie Teatral'nye Masterskie [Officine Statali superiori di teatro]) e infine GEKTEMAS (Gosudarstvennye Eksperimental´nye Teatral'nye Masterskie [Officine statali sperimentali di teatro]).

[34] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, p. 227; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, pp. 155-56.

[35] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *op. cit.*, p. 304.

[36] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de*, in *Moskva Teatral'naja*, Mosca 1960, p. 350.

[37] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 155.

[38] IL'JA ERENBURG, *A vsë-taki ona vertitsja* cit., p. 114.

[39] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera* cit., p. 186.

[40] Cfr. IGNATIJ ROSTOVCEV, *Bronenosec Potemkin*, Mosca 1962, pp. 25-26.

[41] Cfr. ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *Puti Mejerchol'da* (1925), in *O teatre i dramaturgii*, I, Mosca 1958, p. 375.

[42] Cfr. G. GAUZNER – E. GABRILOVIČ, *Portrety akterov novogo teatra*, in *Teatral'nyj Oktjabr'*, I, Leningrado-Mosca 1926, pp. 49-50.

[43] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, pp. 154-55.

[44] B. ARVATOV, *Razrušitel´ fetišej*, in *V. E. Mejerchol'd*, Tver´ 1923, p. 11.

[45] *Ibid.*, p. 11.

[46] GRIGORIJ KOZINCOV, GEORGIJ KRYŽICKIJ, LEONID TRAUBERG, SERGEJ JUTKEVIČ, *Ekscentrizm*, Ekscentropolis (byvš. Petrograd) 1922, p. 4.

[47] Cfr. P. MARKOV, *Novejšie teatral'nye tečenija (1898-1923)*, Mosca 1924, pp. 52-53; GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Režisserskie portrety* cit., p. 94.

[48] Cfr. HORST RICHTER, *El Lissitzky. Sieg über die Sonne. Zur Kunst des Konstruktivismus*, Colonia 1958.

[49] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, p. 224.

[50] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de*, in *Moskva Teatral'naja*, Mosca 1960, p. 354.

[51] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *op. cit.*, p. 221.

[52] SERGEJ EJZENŠTEJN, *Stranicy žizni*, in «Znamja» 1960, 10. «Alkonòst» e «Sírin»: fiabeschi uccelli del paradiso, effigiati nelle stampe del popolo con volti umani.

[53] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *op. cit.*, pp. 222 e 227.

[54] Cfr. SYLVAIN DHOMME, *La mise en scène contemporaine*, Parigi 1959, pp. 136-39.

[55] ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchol'd govorit*, in «Novyj Mir», 1961, 8.

[56] Cfr. N. GILJAROVSKAJA, *Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo za 5 let*, Kazan´ 1924, p. 24.

[57] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 152.

[58] Cfr. *ibid.*, pp. 150-51; e BOLESLAV ROSTOCKIJ, *O režisserkom tvorčestve V. E. Mejerchol'da* cit., p. 34.

[59] Cfr. B. ALPERS, *Teatr social'noj maski* cit., p. 28.

[60] I. AKSËNOV, *Prostranstvennyj konstruktivizm na scene*, in *Teatral'nyj Oktjabr'*, I, Leningrado-Mosca 1926, p. 34.

[61] Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, p. 30.

[62] Cfr. JA. BRUKSON, *Teatr Mejerchol'da*, Leningrado-Mosca 1925, p. 123.

[63] Cfr. A. GVOZDEV, *Teatr imeni Vs. Mejerchol'da* (*1920-1926*), Leningrado 1927, pp. 30-31.

[64] Cfr. G. GAUZNER - E. GABRILOVIČ, *Portrety akterov novogo teatra*, in *Teatral'nyj Oktjabr'*, I, Leningrado-Mosca 1926, p. 51.

[65] Cfr. *ibid.*, pp. 56-57.

[66] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Desjat' let teatra Mejerchol'da*, Mosca 1931, p. 31.

[67] Cfr. JOHN WILLETT, *The Theatre of Bertolt Brecht*, Londra 1959, pp. 208-9; BERNGARD RAJCH, *Brecht: Očerk tvorčestva*, Mosca 1960, pp. 364-65.

[68] *Ekscentrizm*, a cura di GRIGORIJ KOZINCOV, GEORGIJ KRYŽICKIJ, LEONID TRAUBERG, SERGEJ JUTKEVIČ, Ekscentropolis (byvš. Petrograd), 1922, pp. 4-5.

[69] GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Filosofskij balagan: Teatr naoborot*, Pietroburgo 1922, p. 7.

[70] Cfr. JAKOV MALJUTIN, *Aktery moego pokolenija*, Leningrado-Mosca 1959, pp. 349-50.

[71] Cfr. B. ALPERS, *Teatr social'noj maski* cit., p. 28; B. ROSTOCKIJ, *O režisserskom tvorčestve V. E. Mejerchol'da* cit., p. 41.

[72] Cfr. P. MARKOV, *Novejšie teatral'nye tečenija* (*1898-1923*), Mosca 1924, p. 47; B. ALPERS, *op. cit.*, pp. 26-27 e 28; B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, p. 41.

[73] Nel film *Kinoglaz* (Cineocchio, 1924). Cfr. NIKOLAJ ABRAMOV, *Dziga Vertov*, Mosca 1962, p.47.

[74] Nel film *Neobyčajnye priključenija mistera Vesta v strane bol'ševikov* (Le straordinarie avventure di mister Vest nel paese dei bolscevichi, 1924). Cfr. N. LEBEDEV, *Očerk istorii kino SSSR*, I, Mosca 1947, pp. 116-17.

[75] VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *O Majakovskom*, Mosca 1940, p. 185.

[76] Cfr. SERGEJ EJZENŠTEJN, *Montaž attrakcionov*, in «LEF», 1923, 3.

[77] Cfr. A. M. RIPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959, pp. 155-160; IGNATIJ ROSTOVCEV, *Bronenosec Potëmkin*, Mosca 1962, pp. 27-28.

[78] GRIGORIJ KOZINCOV, *Ekscentrizm* cit., p. 4.

[79] GEORGIJ KRYŽICKIJ, *ibid.*, p. 6.

[80] Cfr. OSAF LITOVSKIJ, *«Levyj Front» ili ekscentričeskij parad?* (1922), in *Glazami sovremennika*, Mosca 1963, p. 213.

[81] Cfr. KONSTANTIN RUDNICKIJ, *A. V. Suchovo-Kobylin*, Mosca 1957, p. 312; EVGENIJ KUZNECOV, *Iz prošlogo russkoj estrady*, Mosca 1958, pp. 106-7.

[82] ALEKSANDR GERCEN, *Sobranie sočinenij*, vol. V, Mosca 1955, pp. 54-55.

[83] Cfr. S. MOKUL'SKIJ, *Pereocenka tradicij*, in *Teatral'nyj Oktjabr'*, I, Leningrado-Mosca 1926, p. 28; B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, pp. 41-42.

[84] Cfr. P. MARKOV, *Novejšie teatral'nye tečenije* (*1898-1923*) cit., p. 47; B. ALPERS, *op. cit.*, p. 38.

[85] Cfr. IGNATIJ ROSTOVCEV, *op. cit.*, p. 35.

[86] Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, pp. 6 e 26; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, pp. 181-82.

[87] Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, p. 34; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 182.

[88] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy*, Kaluga 1961, p. 300.

[89] VASILIJ KAMENSKIJ, *Ja i Mejerchol'd i 20 let nazad i 20 let vperëd*, in *V. E. Mejerchol'd*, Tver´ 1923, p. 35.

[90] JURIJ OLEŠA, *Ljubov' k Mejerchol'du*, in «Večernjaja Moskva», 9 febbraio 1934, n. 33.

[91] Cfr. ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *Teatr RSFSR* (1922), in *O teatre i dramaturgii*, I, Mosca 1958, p. 228.

[92] IL'JA ERENBURG, *A vsë-taki ona vertitsja* cit., p. 23.

[93] GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Filosofskij balagan: Teatr naoborot*, Pietroburgo 1922, p. 23.

[94] GRIGORIJ KOZINCOV, *Ekscentrizm* cit., pp. 4-5.

[95] Cfr. ESFIR´ ŠUB, *Krupnym planom*, Mosca 1959, pp. 78-79.

[96] Cfr. PAVEL MARKOV, *Režissura Vl. I. Nemiroviča-Dančenko v Muzykal'nom teatre*, Mosca 1960.

[97] B. ARVATOV, *Teatr, kak proizvodstvo*, in *O teatre*, Tver´ 1922, pp. 117-18.

[98] Cfr. S. MOKUL'SKIJ, *Pereocenka tradicij*, in *Teatral'nyj Oktjabr'*, I, Leningrado-Mosca 1926, p. 21.

[99] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Čaplin i čaplinizm*, in «Iskusstvo kino», 1962, 6.

[100] Cfr. A. GLADKOV, *Mejerchol'd govorit*, in «Novyj Mir», 1961, 8.

[101] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Desjat' let Teatra Mejerchol'da*, Mosca 1931, pp. 37-38.

[102] Cfr. S. MARGOLIN, *Aktery Teatra Revoljucii*, in *Moskovskij Teatr Revoljucii*, Mosca 1933, p. 100.

[103] Cfr. B. ALPERS, *Teatr Revoljucii*, Mosca 1928, p. 57; A. GRIPIČ, *Načalo bol´šogo puti*, in *Dmitrij Nikolaevič Orlov: kniga o tvorčestve*, Mosca 1962, p. 203.

[104] Cfr. A. GRIPIČ, *op. cit.*, pp. 203-4.

[105] Cfr. B. ALPERS. *Teatr Revoljucii* cit., p. 53; B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, pp. 44-45.

[106] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Tysjača spektaklej: Desjat' let «Lesa» v postanovke V. E. Mejerchol'da*, in «Literaturnaja gazeta», 20 gennaio 1934, n. 5; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 190.

[107] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 189.

[108] Cfr. KAREL MARTÍNEK, *Mejerchold*, Praga 1963, p. 239.

[109] Cfr. G. GAUZNER - E. GABRILOVIČ, *Portrety akterov novogo teatra*, e V. SOLOV'ËV, *O technike novogo aktera*, in *Teatral'nyj Oktjabr'* cit., I.

[110] VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, *Vystuplenie na dispute «Chudožnik v sovremennom teatre»* (3 gennaio 1921), in *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. XII, Mosca 1959, p. 256.

[111] NORMAN MARSHALL, *The Producer and the Play*, Londra 1957, p. 69.

[112] Cfr. S. MOKUL'SKIJ, *Pereocenka tradicij*, in *Teatral'nyj Oktjabr'* cit., I, pp. 25-26; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 191.

[113] Cfr. VÁCLAV TILLE, *Moskva v listopadu* (1929), Praga 1963, p. 35.

[114] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 191; GRIGORIJ CHAJČENKO, *Igor' Il'inskij*, Mosca 1962, p. 161.

[115] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 190; GRIGORIJ CHAJČENKO, *op. cit.*, p. 60.

[116] Cfr. Z. DAL´CEV, *Moskva, 1917-1923* (*Iz vospominanij*), in *U istokov*, Mosca 1960, p. 239.

[117] Cfr. B. ALPERS, *Teatr social'noj maski* cit., p. 31.

[118] Cfr. VÁCLAV TILLE, *op. cit.*, p. 33; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 189; GRIGORIJ CHAJČENKO, *op. cit.*, pp. 61-62; JU. ANNENKOV, *Mejerchol'd*, in «Novyj žurnal» (New York) 1963, n. 72.

[119] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *O kinoiskusstve*, Mosca 1962, p. 330.

[120] Cfr. VÁCLAV TILLE, *op. cit.*, p. 32.

[121] Cfr. A. KUGEL', *V. E. Mejerchol'd*, in *Profili teatra*, Mosca 1929, p. 89.

[122] Cfr. S. MOKUL'SKIJ, *Pereocenka tradicij*, in *Teatral'nyj Oktjabr'* cit., I, p. 26; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, pp.

188-89.

123 Cfr. IGOR′ IL′INSKIJ, *op. cit.*, p. 189.

124 Cfr. VÁCLAV TILLE, *op. cit.*, p. 33.

125 Cfr. *ibid.*, p. 36.

126 Cfr. ALEKSANDR SLONIMSKIJ, *Les* (*Opyt analiza spektaklja*), in *Teatral′nyj Oktjabr′* cit., I, p. 70; VÁCLAV TILLE, *op. cit.*, p. 34.

127 Cfr. ALEKSANDR SLONIMSKIJ, *op. cit.*, pp. 68 e 70.

128 Cfr. VÁCLAV TILLE, *op. cit.*, p. 34; IGOR′ IL′INSKIJ, *op. cit.*, p. 189.

129 VERA PAŠENNAJA, *Iskusstvo aktrisy*, Mosca 1954, pp. 124-25.

130 Cfr. CAMILLA GRAY, *The Great Experiment: Russian Art*, Londra 1962, p. 142.

131 Cfr. ESFIR´ ŠUB, *Krupnym planom*, Mosca 1959, p. 62.

132 IL′JA ERENBURG, *Neobyčajnye pochoždenija Julio Jurenito* (cap. XXXIV), in *Sobranie sočinenij*, I, Mosca 1962, p. 226.

133 GOTTFRIED BENN, *Urgesicht* (1929), in *Prosa und Szenen*, Wiesbaden 1958, p. 116.

134 Cfr. P. MARKOV, *Moskovskaja teatral′naja žizn′ v 1923-1924 godu*, in «Pečat′ i Revoljucija» 1924, 4; B. ALPERS, *Teatr Revoljucii*, Mosca 1928, p. 58; o. LITOVSKIJ, *V poiskach novogo geroja*, in *Moskovskij Teatr Revoljucii*, Mosca 1933, pp. 46-49; ALEKSEJ FAJKO, *Tri vstreči* (*Iz tetradi dramaturga*), in «Teatr», 1962, 10.

135 Cfr. A. FEVRAL′SKIJ, *Desjat′ let Teatra Mejerchol′da*, Mosca 1931, p. 42.

136 Cfr. JINDŘICH HONZL, *Největší sovětský i světový divadelní revolucionař* (1934), in *Divadelní a literární podobizny*, Praha 1959, pp. 64-65.

137 Cfr. A. GVOZDEV, *Teatr poslevoennoj Germanii*, Leningrado-Mosca 1933, pp. 108-9.

138 Cfr. BORIS GUSMAN, *Na perelome* (*V svjazi s postanovkoj «D. E.»*), in *Teatral′nyj Oktjabr′* cit., I, p. 77.

139 Cfr. IGOR′ IL′INSKIJ, *op. cit.*, p. 196.

140 Cfr. A. GVOZDEV, *Teatr imeni Vs. Mejerchol′da* (*1920-1926*), Leningrado 1927, pp. 39-40, B. ALPERS, *Teatr social′noj maski* cit., pp. 29-30.

141 *D. E.* fu ripreso il 7 novembre 1930, in un nuovo adattamento di N. Mologin, col titolo *D. S. E.* (*Daëš′ Sovetskuju Evropu:* Dacci l'Europa sovietica).

142 Cfr. V. SOLOV′EV, *O technike novogo aktera*, in *Teatral′nyj Oktjabr′* cit., I, p. 45.

143 Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, p. 46; B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, p. 51.

144 Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol′d* cit., I, pp. 245-46.

145 Cfr. *Teatr imeni Vs. Mejerchol′da: «Učitel′ Bubus»*, programma a cura di V. Fëdorov, Mosca 1925, p. 7.

146 Cfr. *Teatr imeni Vsevoloda Mejerchol′da: Muzej: Katalog vystavki 5 let* (*1920-1925*), Mosca 1926, p. 20.

147 Cfr. S. MOKUL′SKIJ, *Pereocenka tradicij*, in *Teatral′nyj Oktjabr′* cit., I, p. 26.

148 Cfr. A. FEVRAL′SKIJ, *Desjat′ let Teatra Mejerchol′da* cit., p. 46.

149 Cfr. *Teatr imeni Vs. Mejerchol′da: «Učitel′ Bubus»*, programma cit., p. 14; NIKOLAJ ZOGRAF, *Aleksandr Pavlovič Lenskij*, Mosca 1955, p. 69.

[150] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Čaplin i čaplinizm* (1936), in «Iskusstvo kino», 1962, 6.

[151] Cfr. ALEKSEJ FAJKO, *Tri vstreči* (*Iz tetradi dramaturga*) cit.

[152] Cfr. FRANCIS PONGE, *La crevette dans tous ses états*, in *Le Grand Recueil: Pièces*, Parigi 1961, p. 15.

[153] SERGEJ RADLOV, *Pered spektakljami Mejerchol'da* (1927), in *Desjat' let v teatre*, Leningrado 1929, p. 141.

[154] Cfr. B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, pp. 56-57.

[155] Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, pp. 51 e 55.

[156] Cfr. P. MARKOV, *Tretij front* (*Posle «Mandata»*), in «Pečat' i Revoljucija», 1925, 5-6; B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, pp. 57-58.

[157] MICHAIL ČECHOV, *Postanovka «Revizora» v Teatre imeni V. E. Mejerchol'da*, in *Gogol' i Mejerchol'd*, Mosca 1927, pp. 85-86.

[158] Cfr. N. LEBEDEV, *Očerk istorii kino SSSR*, I, Mosca 1947, p. 169; EFIM DOBIN, *Kozincev i Trauberg*, Leningrado-Mosca 1963, p. 53.

[159] Cfr. A. GOZENPUD, *Russkij sovetskij opernyj teatr*, Leningrado 1963, p. 168.

[160] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy*, Kaluga 1961, p. 306.

[161] Cfr. *ibid.*, p. 303.

[162] Cfr. S. DANILOV, *«Revizor» na scene*, Char'kov 1933, pp. 23-28.

[163] Cfr. A. PUŠKIN, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, VI, Mosca-Leningrado 1949, p. 627.

[164] LEONID GROSSMAN, *Tragedija-buff*, in *Gogol' i Mejerchòl'd* cit., p. 44.

[165] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Neskol'ko zamečanij k postanovke «Revizora»*, *ibid.*, p. 78.

[166] Cfr. V. SOLOV'EV, *Zamečanija po povodu «Revizora» v postanovke Mejerchol'da*, in *«Revizor» v Teatre imeni Mejerchol'da*, Leningrado 1927, p. 56; B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, pp. 65-66.

[167] Cfr. VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, *Vystuplenie na dispute o postanovke «Revizora» v. Gos. Teatre imeni Vs. Mejerchol'da* (3 gennaio 1927), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1959, p. 310.

[168] ANTONIN ARTAUD, *La mise en scène et la métaphysique*, in *Le Théâtre et son double*, Parigi 1938, p. 45.

[169] In *Preduvedomlenie dlja tech, kotorye poželali by sygrat' kak sleduet «Revizora»* (Avvertenza a coloro che desiderassero recitare per bene *Il Revisore*).

[170] Cfr. LEONID GROSSMAN, *Tragedija-buff* cit., p. 42.

[171] Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, pp. 66-67.

[172] Cfr. NIKOLAJ GOGOL', *Otryvok iz pis'ma, pisannogo avtorom vskore posle pervogo predstavlenija «Revizora» k odnomu literatoru* (Frammento d'una lettera scritta dall'autore poco dopo la prima rappresentazione del *Revisore* a un uomo di lettere).

[173] Cfr. A. SLONIMSKIJ, *Novoe istolkovanie «Revizora»*, in *«Revizor» v Teatre imeni Mejerchol'da* cit., pp. 9-10; ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *«Revizor» Gogolja-Mejerchol'da* (1927), in *O teatre i dramaturgii*, I, Mosca 1958, p. 403.

[174] Cfr. S. DANILOV, *op. cit.*, pp. 122-23.

[175] Cfr. *ibid.*, pp. 89-93; ALEKSEJ DIKIJ, *Povest´ o teatral'noj žizni*, Mosca 1957, pp. 315-21; OSAF LITOVSKIJ, *Tak i bylo*, Mosca 1958, p. 187; A. ARGO, *V grime i bez grima*, in «Teatr», 1960, 3.

[176] Cfr. A. SLONIMSKIJ, *Novoe istolkovanie «Revizora»*, in *«Revizor» v Teatre imeni Vs. Mejerchol'da* cit., pp. 12-13.

[177] Cfr. E. KAPLAN, *Veščestvennoe oformlenie «Revizora» v postanovke Vs. Mejerchol'da, ibid.*, pp. 64-69.

[178] Cfr. A. SLONIMSKIJ, *Novoe istolkovanie «Revizora»* cit., p. 10.

[179] Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, p. 52.

[180] ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, «*Revizor» Gogolja-Mejerchol'da* (1927) cit., p. 398.

[181] *Ibid.*

[182] Cfr. E. KAPLAN, *Veščestvennoe oformlenie «Revizora» v postanovke Vs. Mejerchol'da cit.*, p. 71; JINDŘICH HONZL, *Největší sovětský i světový divadelní revolucionář* (1934), in *Divadelní a literární podobizny*, Praga 1959, pp. 69-71.

[183] Cfr. NIKOLAJ AKIMOV, *Sovremennye zadači teatral'noj dekoracii*, in *O teatre*, Leningrado-Mosca 1962, p. 181.

[184] Cfr. A. GLADKOV, *Mejerchol'd govorit*, in «Novyj Mir», 1961, 8; A. FEVRAL'SKIJ, *Mejerchol'd i kino*, in «Iskusstvo kino», 1962, 6.

[185] Cfr. A. GVOZDEV, *Revizija «Revizora»*, in *«Revizor» v Teatre imeni Mejerchol'da* cit., pp. 37-39.

[186] Cfr. A. GVOZDEV, *op. cit.*, pp. 26-27.

[187] Cfr. V. SOLOV'EV, *Zamečanija po povodu «Revizora» v postanovke Mejerchol'da, ibid.*, p. 58.

[188] Cfr. A. GVOZDEV, *Revizija «Revizora»*, in «*Revizor» v Teatre imeni Mejerchol'da* cit., pp. 27-28; SERGEJ RADLOV, «*Revizor» u Mejerchol'da* (1927), in *Desjat' let v teatre*, Leningrado 1929, p. 152; ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, «*Revizor» Gogolja-Mejerchol'da* cit., p. 403; B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, p. 68.

[189] Cfr. V. SOLOV'EV, *Zamečanija po povodu «Revizora»*, già cit., pp. 56-58; JINDŘICH HONZL, *Největši sovětský i světový divadelní revolucionář* cit., p. 72; B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, p. 67.

[190] Cfr. VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, *Vystuplenie na dispute o postanovke «Revizora»* cit., p. 309.

[191] Cfr. A. SLONIMSKIJ, *Novoe istolkovanie «Revizora»*, in «*Revizor» v Teatre imeni Mejerchol'da* cit., pp. 10-12; A. GVOZDEV, *Revizija «Revizora», ibid.*, pp. 31-33; E. KAPLAN, *Veščestvennoe oformlenie «Revizora» v postanovke Vs. Mejerchol'da, ibid.*, p. 70.

[192] IL'JA ERENBURG, *Neobyčajnye pochoždenija Julio Jurenito i ego učenikov* (1922), in *Sobranie sočinenij*, I, Mosca 1962, p. 29.

[193] SERGEJ RADLOV, *«Revizor» u Mejerchol'da* cit., p. 152.

[194] Cfr. ANDREJ BELYJ, *Veter s Kavkaza*, Mosca 1928, pp. 85-86.

[195] Cfr. A. GVOZDEV, *Revizija «Revizora»* cit., p. 27.

[196] Cfr. VASILIJ ROZANOV, *Opavšie list'ja* (1913), Berlino 1929, vol. I, p. 137, e II, p. 156. Cfr. anche *Legenda o Velikom Inkvizitore* (1906), Berlino 1924, pp. 21 e 26.

[197] Cfr. VJAČESLAV IVANOV, *Estetičeskaja norma teatra*, in *Borozdy i Meži*, Mosca 1916, pp. 270-75, e *«Revizor» Gogolja i komedija Aristofana*, in *Teatral'nyj Oktjabr'*, I, Mosca 1926, pp. 95 e 96.

[198] Cfr. D. TAL'NIKOV, *Novaja revizija «Revizora»*, in «Krasnaja Nov'», 1927, 3.

199 Cfr. A. KUGEL′, *V. E. Mejerchol′d*, in *Profili teatra*, Mosca 1929, p. 101.

200 ANDREJ BELYJ, *Neponjatyj Gogol′*, in «Sovetskoe iskusstvo», 20 gennaio 1933: cit. in B. ROSTOCKIJ, *op. cit.*, p. 61.

201 LEON SCHILLER, *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy* (1937), in *Teatr ogromny*, Varsavia 1961, p. 305.

202 SERGEJ RADLOV, «*Revizor*» *u Mejerchol′da* cit., p. 148.

203 Cfr. A. GVOZDEV, *Revizija «Revizora»* cit., pp. 34-35.

204 Cfr. B. ALPERS, *Teatr social′noj maski* cit., p. 55.

205 SERGEJ RADLOV, *op. cit.*, pp. 148-49.

206 Cfr. N. BERKOVSKIJ, *Mejerchol′d i smyslovoj spektakl′*, in *Tekuščaja literature*, Mosca 1930, p. 226.

207 Cfr. B. ALPERS, *op. cit.*, pp. 70-71.

208 Cfr. A. GVOZDEV, *op. cit.*, pp. 34-35; D. TAL′NIKOV, *Novaja revizija* «*Revizora*» cit.

209 LEONID GROSSMAN, *Tragedija-buff*, in *Gogol′ i Mejerchol′d* cit.

210 ANDREJ BELYJ, *Gogol′ i Mejerchol′d*, in *Masterstvo Gogolja*, Mosca-Leningrado 1934, p. 318.

211 Cfr. ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *«Revizor» Gogolja-Mejerchol′da* cit., p. 405.

212 Cfr. ANDREJ BELYJ, *Gogol′ i Mejerchol′d*, in *Gogol′ i Mejerchol′d* cit., pp. 27 e 28.

213 SERGEJ RADLOV, *op. cit.*, pp. 152-53.

214 Cfr. B. ALPERS, *«Gore ot uma» v Moskve i Leningrade*, in «Teatr», 1963, 6.

215 Cfr. D. TAL′NIKOV, *«Gore ot uma» pered sudom sovremennosti*, in «Krasnaja Nov′», 1928, 5, e *Teatr avtora*, in «Literaturnyj sovremennik», 1936, 2.

216 Cfr. JURIJ DMITRIEV, *Sovetskij cirk*, Mosca 1963, pp. 141-42.

217 Cfr. A. GLADKOV, *Mejerchol′d govorit*, in «Novyj Mir», 1961, 8.

218 Cfr. B. ALPERS, *Teatr social′noj maski* cit., p. 72.

219 Cfr. OSAF LITOVSKIJ, *Teatr dlja sebia* (1928), in *Glazami sovremennika*, Mosca 1963, p. 251.

220 Cfr. N. BERKOVSKIJ, *Mejerchol′d i smyslovoj spektakl′*, in *Tekuščaja literatura*, Mosca 1930, p. 232.

221 Cfr. *ibid.*, p. 232, e IGOR′ IL′INSKIJ, *Sam o sebe* cit., p. 225.

222 Cfr. D. MIRSKIJ, *«Gore umu»*, in «Literaturnaja gazeta», 24 novembre 1935, n. 65.

223 Lettera a A. Bestužev del gennaio 1825, in *Polnoe sobranie sočinenij, X*, Mosca-Leningrado 1949, p. 121.

224 SERGEJ EJZENŠTEJN, *Wie sag´ich´s meinem Kind*, in *Izbrannye proizvedenija*, I, Mosca 1964, p 309.

225 Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL′D, Intervista a «Večernjaja Moskva», 13 novembre 1935, n. 260.

226 Cfr. ESFIR´ ŠUB, *Krupnym planom*, Mosca 1959, pp. 117-18; NIKOLAJ PETROV, *50 i 500*, Mosca 1960, p. 504.

Capitolo sesto

La tragedia e il rovescio, l'arlecchinata

1.

Nel «cast» degli attori che nel 1906 recitarono, sotto la guida di Mejerchòl'd, *Balagànčik*, troviamo anche Taírov: interprete della Maschera Azzurra[1]. Trasferitosi a Pietroburgo dalla provincia, per studiarvi giurisprudenza (era nato a Romný, governo di Poltava, il 24 giugno 1885, da un maestro), Aleksàndr Jàkovlevič Kornblit (Taírov) entrò al Teatro della Komissaržèvskaja, vivendo l'eroica stagione degli spettacoli «convenzionali» e stringendo amicizia coi poeti e i pittori del simbolismo.

Lasciata poi quella scena, lavorò come attore e regista in due imprese fondate da Pavel Gajdebúrov[2]: il «Teatro accessibile a tutti» nella Casa del popolo della Ligovka e il «Teatro ambulante», col quale percorse regioni remote. L'esperienza realistica non lo distolse però dalle formule del modernismo, come dimostrano le sue prime (scadenti) regie. Nella messinscena di *Eros e Psyche* di Jerzy Żuławski (dove esemplò le due immagini mitiche su dozzinali statuette da canterano)[3] e di *Zio Vanja* (declamato su musiche di Čajkovskij e Chopin)[4] si avvertiva il presagio di quell'estetismo dolciastro, di quella leggiadría da «maison de couture», che avrebbero spesso aduggiato la creazione di Taírov.

Che egli operasse, anche piú tardi, nel gusto della «Stilbühne» è provato dal manierismo con cui rappresentò il 6 dicembre 1912 al Nuovo teatro drammatico di A. Rejneke a Pietroburgo *Iznànka žizni* (Il rovescio dell'esistenza), ossía *Los intereses creados* di Benavente. Per questa commedia di maschere Sudèjkin dipinse fondali cosí smisurati, cosí squillanti, cosí ebbri di tinte, che gli attori, a detta di Mgebrov, vi si perdevano dentro come coleòtteri[5].

Del legame di Taírov col teatro «convenzionale» testimonia altresí la messinscena, allo Svobòdnyj teatr (Teatro Libero) a Mosca, il 4 novembre 1913, di *Pokryvàlo P´eretty* (Il velo di Pierrette), la pantomima di Schnitzler-Dohnányi, che Mejerchòl'd aveva diretto col titolo *Šarf Kolombiny*.

Estrosa farràgine, lo Svobòdnyj teatr, nato per iniziativa di Kote Mardžànov, voleva essere un teatro sintetico: unire, come una sorta di «kombinàt», vari generi (opera, dramma, operetta, pantomima, tragedia) e vari indirizzi registici. Se da un lato, ne *La fiera di Soròčincy* di Musorgskij comparvero autentici buoi ucraini, dall'altro invece Mardžànov propose *La belle Hélène* di Offenbach come rassegna diacronica dell'amore in tre epoche, con statuine animate, parrucche e preziosità alla maniera del cabaret «Il Pipistrello». Cosí, nel primo atto, gli interpreti si presentavano nello spaccato a due piani di un'ànfora greca; nel secondo (alla corte di Luigi XIV) un enorme tàlamo rococo campeggiava sul palcoscenico; nel terzo (alla stazione termale di Kislovodsk, al principio del ventesimo secolo) gli attori caracollavano sui cavallucci di legno d'un carosello, luccicante di seta screziata e di orpelli, come la folle giostra d'un quadro di Maljàvin[6].

Per i risalti drammatici (una pura drammaticità contrastante col tórbido grottesco di Mejerchòl'd), l'andamento maestoso e il severo cesello dei gesti, che sembravano scíndere il tempo in frammenti solidificati, – la messinscena della pantomima di Schnitzler precorse le future regie di Taírov nell'area della tragedia[7]. La parte di Pierrette fu incarnata da Alisa Georgievna Koonen, che sarebbe divenuta sua moglie e figura maggiore del pànteon teatrale della Russia moderna.

Insoddisfatta delle «riviviscenze» e ansiosa di esprimere slanci, veementi passioni, aveva abbandonato il Teatro d'Arte, ove s'era distinta in sembianze liriche come Maša nel *Cadavere vivente*, Mytyl ne *L'oiseau bleu*, Anitra nel *Peer Gynt*[8]. Benché di scuola realistica, non si trovò a disagio nell'universo illusorio della pantomima (l'asse attorno a cui girano tutte le regie di Taírov), perché aveva già recitato numeri mimici al «Pipistrello» e nei «kapústniki» del Teatro d'Arte e soleva inoltre imitare la Duncan, improvvisando variazioni di danza su motivi di Skrjàbin[9].

Lo Svobòdnyj teatr, «originale torre di Babele»[10], ebbe breve durata, ma i suoi principi sopravvissero. Assieme a un gruppetto di attori fedeli, Taírov costituí un'officina di interpretazione, uno studio che, sviluppando un'idea di Mardžànov[11], denominò Teatro da Camera (Kàmernyj teatr = KT). Questo teatro,

inauguratosi il 12 dicembre 1914 con *Šakuntalā* di Kālidāsa, fu agli inizi il «santuario» di un'arte impassibile alle sollecitazioni del tempo, di un'arte assoluta, divelta dall'esistenza.

Taírov si proponeva di opporre agli odii sfrenati, alla crudeltà della guerra, non le ricette morali e il perdóno del Primo Studio, ma gamme di raffinatezze visive, una sorta di teatro cosmètico, teatro per la concupiscenza degli occhi. Piú tardi, sotto l'impulso delle vicende, egli si ingegnerà di inserire nelle proprie regie riferimenti politici, spunti sociali. Ma, per quanti sforzi facesse, la politica restò sempre per lui una dimensione supplementare, una vernice, un necessario disimpegno. E tuttavia ciò che adesso diremo non è un tentativo di descrizione del vuoto né l'esplorazione di un'arcadia. Perché, pur nella sua assenza dal reale, nel suo levigato edonismo, Taírov partecipa in pieno all'«economía», alla tensione, agli eroici furori dell'epoca.

2.

A sentir ciò che Taírov afferma nel suo libro *Zapíski režissëra* (Taccuino d'un regista, 1921: in tedesco: *Das entfesselte Theater*, 1923), il KT sarebbe stato il primo a proclamare in Russia l'autonomía dell'arte scenica, ricusando in una i dettami del naturalismo (schiavo della letteratura drammatica) e il metodo «convenzionale» (soggetto alle ipoteche della pittura).

In realtà, quando il KT avviò le proprie esperienze, il simbolismo aveva da tempo intaccato i clichés naturalistici (Stanislavskij diresse nel '907 la sua *Vita dell'Uomo* e nell'11 il Teatro d'Arte si aprí a Gordon Craig). Quanto poi alla «Stilbühne», nel primo periodo il KT non fa che applicarne umilmente le règole.

Si pensi, ad esempio, alla rappresentazione di *Šakuntalā*. Gli sfarzosi «décors» di Pavel Kuznecòv, un seguace di Gauguin appassionato per i temi orientali[12], soffocavano l'attore, rendendolo – come fu scritto da un critico – «un partecipante accessorio, quasi fortúito dello spettacolo»[13]. E non importa se, come a volte nelle regie simbolistiche di Mejerchòl'd, vi comparvero pure elementi architettonici (scale maestose) e scultorei (quattro massicci cavalli impennati ai fianchi del prospetto scenico). Anche la statuarietà, l'avarizia allusiva dei gesti specchiati su antiche immagini indiane (un lieve alzarsi di pugni, un fuggente sorriso, un tremare di pàlpebre, sguardi nel vuoto), la dizione ritmicizzata, le andature danzanti, gli impasti cromatici, il clima di liturgía: tutto ciò rimandava senz'ombra di dubbio alle risorse del teatro «convenzionale»[14].

Lo stesso può dirsi del *Mariage de Figaro* di Beaumarchais, che Taírov rappresentò il 10 ottobre 1915, con scene di Sudèjkin. Che altro poteva dargli Sudèjkin, se non il consueto inventario di tele fastose, di frange, di pèrgole, di velarietti a colori, e lampioni, festoni, rabeschi e ghirlande, che avrebbero inghiottito l'attore? Il lavoro di Beaumarchais, raccostato alla commedia dell'arte e a Molière nel gusto del «tradizionalismo», servì di appiglio per una recita ornamentale, per una rassegna di figurette di porcellana e parvenze da ballo in maschera che, sfarfallando come i fantocci delle «fêtes galantes» verlainiane, si sforzavano di tener testa al rigoglio della scenografía[15].

Il Teatro da Camera dunque, ai primordi, fu solo un'attardata propàggine dello stilismo, senza virtú inaugurali, tribuna di scenografi agghindatori. E continuò ad esser vetrina di piatti pannelli, anche quando sostituí ai ghirigori «retrospettivi» le impaginazioni dinamiche di futuristi, come Lariònov e la Gončaròva (per *Il ventaglio:* 27 gennaio 1915) e Lentúlov (per *Le allegre comari di Windsor*: 22 settembre 1916). Non meno di Mejerchòl'd, anche Taírov era súccubo della pittura. Si pensi che, per *Le allegre comari di Windsor*, Aleksandra Ekster coprí di fittissime trame cubistiche (un cubismo dai gonfiori barocchi) il prospetto, il sipario, e persino il ridotto, le scale, il vestíbolo[16].

Per rinnovarsi però non bastava aderire ai precetti del cubo-futurismo ed esporre pannelli dai piani distorti, seguitando a colmare la scena di sfavillanti colori che si appiccicavano agli occhi come un tracoma. Occorreva rivalutare lo spazio e la sua «cubatura», surrogare la pittoricità esornativa con un funzionale sistema di praticabili e forme a tre dimensioni, abbandonare per sempre gli appariscenti fondali, in cui l'interprete si dibatteva come un crostàceo infelice in un diluvio pigmentario.

3.

Solo con la messinscena di *Famira il citaredo* di Ànnenskij, il 2 novembre 1916, Taírov si disincagliò dalle secche del teatro «convenzionale». Per sfuggire all'angustia del naturalismo, bramoso di suscitare attorno all'attore l'inganno della vita reale, la «Stilbühne», sollécita invece di ridurlo a macchia cromatica, aveva

sostituito il bozzetto al modellino. Per liberarsi dalla soggezione ai pannelli e correggere il vizio delle regie manieristiche, bisognava abolire il bozzetto e servirsi di nuovo del modellino.

Il «neomodellino» («neomakèt»), come Taírov lo chiamò per distinguerlo da quello del naturalismo[17], avrebbe aiutato il regista a strutturare geometricamente la «cubatura» del palcoscenico e soprattutto a comporne la planimetría.

A cominciare dalla regía di *Famira*, l'articolazione del piano scenico divenne per Taírov problema-chiave. Egli era convinto che prima di lui si curassero poco della «piantazione», come se il palcoscenico fosse destinato, «non ad attori, ma chissà a quali arcani volàtili, vaganti nell'aria»[18]. E per questo si adoperò a modulare, secondo i suggerimenti di Appia, il tavolato con rialzi, plinti, gradini e terrazze, che dessero varietà di risalti e di animazione agli interpreti, porgendo il giuoco da quote diverse. «Il piano scenico – scrisse – dev'essere per l'attore una dúttile e dòcile *tastiera*, mediante la quale egli possa mettere in luce con la maggiore pienezza il proprio volere creativo»[19].

A ben guardare, con Taírov il piano scenico palesa la stessa tendenza della pittura del tempo a estroflettersi, a uscire dalla superficie, a rapprendersi in escrescenze materiche. Si direbbe che questa ritmica orografía dell'impiantito teatrale corrisponda alla scomposizione volumetrica, agli «slogamenti» dei quadri cubistici. È chiaro che fu il cubismo a destare in Taírov il propòsito di fràngere la piattaforma del giuoco e snodarla in impervi rapporti altimetrici, facendo del palcoscenico uno spazio attivo, moltéplice, muscolare, nel cui spessore l'interprete avrebbe riacquistato corposità e indipendenza.

4.

Perché all'attore si chiede d'essere alfa ed omega del prodigio teatrale, di primeggiare in quell'universo fittizio.

Il teatro «convenzionale» e il naturalistico hanno in uguale misura, secondo Taírov, svigorito l'attore, tarpandone le disposizioni cinetiche. Se il primo lo ha dissolto fra gli arabeschi del Liberty, l'altro lo ha tramutato in un qualsiasi Ivàn Ivànovič, intento a frugare nell'anima, in un groppo di «riviviscenze», in un nevròtico, prigioniero dei personaggi incarnati.

Taírov invece vagheggia un attore che dòmini il proprio corpo-strumento: come uno stradivario, esso «deve rispondere alla piú lieve pressione delle sue dita creatrici»[20]. Un attore a tre dimensioni, strappato al purgatorio della scenografía simbolistica, mago e virtuoso del gesto, un acròbata. L'attore, amava dire Taírov, è «un uomo ideale, cui tutto dev'essere soggetto e accessibile»[21], ossía, per esprimersi con Lunačarskij, «una sorta di superman scenico»[22].

Un'esigenza di totalità sollecita Taírov ad ambire, sulla scía di Mardžànov, un attore sintetico, il quale sappia con immutata maestría cimentarsi nei vari generi, dall'arlecchinata al mistero, dalla tragedia alla farsa, dal «mélo» all'operetta[23]: mimo, diàcono, clown, ballerino, tragedo, cantante. Schlemmer annotò in una lettera: «Ich sah kürzlich neues russisches Theater, Tairoff, mit einer in Deutschland kaum bekannten Disziplin, Kühnheit der Szene und Universalität der Schauspieler, die dieses ausgezeichnet, aber nicht minder ausgezeichnete Sänger und Tänzer sind» (aprile 1925)[24].

La storia del teatro ci offre innúmeri esempi di «poliattori», dai «mascharabozy» tagiki ai «beriki» georgiani, dai «kyzykči» uzbeki agli «skomorochi». Ma Taírov non intendeva di certo ispirarsi ad antichi modelli: la sua concezione dell'interprete polivalente teneva piuttosto del trasformismo propugnato dai futuristi.

A fondamento dell'arte di questo attore egli pose la pantomima e il balletto. Anelava di costituire una specie di «corps de théâtre» a somiglianza del «corps de ballet»[25], riputando che i ballerini fossero gli unici veri virtuosi del teatro moderno. Come ogni regista addestratosi nell'àmbito della «Stilbühne», era un fanatico degli spettacoli mimici. In questo campo, oltre al *Velo di Pierrette*, egli diresse *Dúchov den' v Toledo* (Il lunedí di Pentecoste a Toledo) di Kuzmín (23 marzo 1915) e *La Boîte à joujoux* di Debussy (21 dicembre 1917) e nel '16 girò il film-pantomima *Mertvèc* (Il cadavere), senza una sola didascalía[26].

La recita al Teatro da Camera si risolveva in arpeggio di ritmi, di attitudini astratte, trapassando sovente in figurazioni di danza. L'attore di Taírov *danzava la propria parte*[27], appigliandosi a un alfabeto di posture e cadenze prefisse come nel balletto classico. «L'attore di Taírov – scrisse Honzl – è il corpo alto e snello d'un ballerino, i cui piedi sanno far musica col trepestío ed influire sul pubblico come le percussioni di

un’orchestra»[28].

Il gusto dell’acrobatismo e l’esaltazione della floridezza del corpo, dopo la carenza fisica dell’interprete psicologico, avvicinano il metodo di Taírov alla B. di Mejerchòl’d, anche se, a differenza di questa, esso rifiuta le connessioni e gli agganci coi paradigmi operai e con lo sport.

Un netto dualismo presiede alle trame cinetiche dell’attore del Teatro da Camera. Egli è idòneo a ghiacciare il suo corpo nell’ènfasi delle pose solenni e declamatorie, ad assumere la pesante fermezza del marmo, ma sa anche scattare e flettersi in modo che il suo movimento diventi, per servirsi di termini cari a Boccioni, un’espansione spiralica, una sventagliata di forme nella continuità dello spazio, un elastico sviluppo di linee-forze. La perfetta alternanza di sprazzi dinamici e frígidi indugi rituali, la giustezza motoria e il cronometraggio dei gesti (quasi pistoni e stantuffi si sostituissero ai muscoli) lo convertono in un meccanismo cosí preciso, che la precisione risulta il suo difetto costitutivo. Per questo forse Leon Schiller discorre delle «vive marionette di Taírov» («żywe marionety Tairowa»)[29].

Il curioso è che una simile evasione dal reale in nome dell’autonomía del teatro, una simile somma di segni non oggettivi vien definita da Taírov «neorealismo»[30]. Quanti realismi posticci negli annali della scena moderna: da quello «fantastico» di Vachtàngov all’«ultrarealismo» del regista boemo Jiří Frejka[31].

Tuttavia questo teatro acrobatico non rinunziava all’apporto degli stímoli e delle impulsioni interiori. Taírov asserisce: «L’immagine scenica è una síntesi d’emozione e di forma, generata dalla fantasía creativa dell’attore»[32]. Egli parla di «Teatro di Forme sature d’Emozione»[33]. Il concetto di «emozione», attinto alle teorie dello psicòlogo James, è dunque il càrdine della dottrina di Taírov.

Taírov considera lo spettacolo un’addizione di momenti emotivi. E desidera che l’interprete immetta nella compiutezza della forma esteriore, non «riviviscenze» (s’intende), ma astratte emozioni, senza legami di luogo o di tempo, perenni categorie di emozioni, avulse dall’esistenza feriale e come fissate ab aeterno.

Per dare alla propria trionfante fisicità una sostanza emotiva, l’attore dispone di quattro elementi primari (còllera, paura, gioia, sofferenza), che raccorda in moltéplici combinazioni (còllera + sofferenza, sofferenza + paura, paura + còllera, ecc.), spingendosi a volte ad astrusi polinòmi del tipo di: (còllera + paura) + (sofferenza + còllera). Nella pratica del Teatro da Camera ricorrono anche le formule «frenaggio delle emozioni» (l’attore raffrena una data emozione, tenendola ai màrgini di altre, per poi farla prorómpere violentemente) e «dissolvenza emozionale» (sfumando, ad esempio, nella «paura», la «còllera» modifica il secondo termine con la sua irradiazione)[34].

A Taírov pareva che un recitare sotteso di émpiti emozionali avrebbe ripristinato nel teatro russo la magniloquenza delle alte passioni, sbandite dalla regía psicologica in favore degli inerti bisbigli e delle penombre.

Questa «prosodía» di emozioni si addisse a lavori solenni come *Famira, L’Échange, Salome*, e soprattutto alla *Phèdre* raciniana. Gli attori del Teatro da Camera lessero quella tragedia come un trattato di emozioni inconcrete, deterse, quintessenziali. Il classicismo fu per la compagnia di Taírov la pietra di paragone dei procedimenti emotivi. La Koonen si attagliava superbamente a quel mondo algebrico, a quella tempèrie sublime: «pareva venuta nel teatro – ha scritto Erenbúrg – da un altro secolo, ignara del passato e dell’avvenire»[35].

Nel ’26, dopo la rappresentazione di due lavori di O’Neill (*The Hairy Ape* e *Desire Under the Elms*), Taírov, industriandosi ormai a rinvenire attinenze tra l’inalterabile sfera del proprio teatro e i problemi, il linguaggio, gli slogans del comunismo, aggiunse alle formule già sperimentate anche quella di «emozione sociale»[36].

5.

Al KT l’interprete è tutto, e il copione non è che uno spunto per le sue stregherie. Nelle fasi piú pròspere il teatro – sostiene Taírov – si è sempre allontanato dalle opere scritte, inventando da solo i propri «scenari», mentre naturalismo e «Stilbühne» hanno troppo concesso alla drammaturgía[37]. L’eccessiva obbedienza al copione riduce il teatro a un «vassallo della letteratura», ad un «disco che trasmetta le idee dell’autore»[38].

Taírov, come Mejerchòl’d, diffída del testo, giudicandolo quasi un’appendíce parassitica dello spettacolo. E

inclina anche lui a sovvertire con storcimenti di senso e violenti ritocchi il copione, cercandovi solo occasioni di cantilene e di ritmi e di intrecci gestuali.

Secondo Taírov, il teatro delle età di rigoglio si fonda su una fèrtile antinomía di mistero e clownade. Egli era persuaso che un ritorno alla duplicità arlecchinata-tragedia avrebbe rigenerato la scena, sgombrandola dalle consuetudini ambigue del naturalismo e dai drammi d'alcova.

Il Teatro da Camera oscillò fra questi due poli e, pur nella sua ritrosía, finí col riverberare l'essenza dell'epoca, adombrando con la tragedia le forti passioni, il pathos dei grandi sovvertimenti e coi túrbini dell'arlecchinata la danza sul vuoto, l'ebbrezza, il delirio della società russa durante la rivoluzione.

Il Teatro da Camera è stato l'unico teatro tragico della Russia moderna. Fra tanti registi, Taírov fu il solo a sentire la notte liturgica della tragedia, la notte propizia all'arbítrio dei numi, il solo che sapesse ricreare quella dimensione, quel clima di sacralità e di furore, quel mondo di eroi e di sovrani, per i quali, come affermò Mandel′-štàm in una lirica del 1914, non c'era posto nel «teatro della mezza parola e delle mezze maschere», ossía fra i semitoni feriali e fra dòmini e baútte. È indicativo a questo proposito il reciproco affetto che unì il Teatro da Camera e l'attrice Màrija Ermòlova, del Malyj, splendida interprete di eroine tragiche[39].

Arlecchinata e tragedia non furono per Taírov opzioni contraddittorie, ma aspetti diversi d'una stessa sostanza, legati da un rapporto complementare. Non a caso, pensando la prima come un rovescio dell'altra, alle prove di *Phèdre*, proponeva agli attori di danzare per sciogliere i muscoli e farsi leggeri, liberi, *arlecchineschi*. «Taírov – ha scritto la Koonen – non intese mai il tragico come afflizione e mestizia. Al contrario, gli pareva corroborante e suscitatore di vita, – ecco perché lo attrasse tanto piú tardi la *Tragedia ottimistica*»[40].

E qui viene in mente una massima del suo grande rivale Mejerchòl′d: «La creazione è sempre gioia. L'attore che recita Amleto morente o Borís Godunòv in agonía deve vibrare di gioia. L'émpito artistico gli fornirà quel voltaggio interiore, quella tensione, che faranno risplendere tutte le sue tinte»[41].

6.

Le due linee si biforcano dalla regía del *Velo di Pierrette*, che alternava gelidi blocchi di tragedia alle smorfie della commedia dell'arte, rivissuta in un'aria modern style. Del resto, nel simbolismo russo, non c'era arlecchino che non avesse un alone funèreo, l'ilarità delle maschere si impigliava a ogni istante nelle crespe del lutto. La propensione di Taírov a rendere il tragico in forme densissime e depurate, a fissarlo in attitudini eterne, si confermò nella recita di *Sakuntalā*, ratificandosi poi con *Famira il citaredo* di Ànnenskij.

Questo «dramma bacchico», che trasfonde i mòduli del classicismo nel Liberty, stemperando la mitología in acquerelli, in vibràtili mèstiche di colori (ogni scena ha una sua «atmosfera» cromatica: «di smalto turchino», «di scuro zaffíro», «di sole oro cupo», «di roseo tramonto», «selènico-azzurra», ecc.), quadrava assai bene ai propòsiti del Teatro da Camera. Sculture viventi, serrate nel guscio di duri costumi, gli attori snodavano ieratiche traiettorie di gesti (quasi a precorrere l'*Oedĭpus rex* di Stravinskij), articolando il linguaggio come una sequenza di puri fonemi, in un recitativo che a tratti sfiorava il canto.

In tal modo Taírov accrebbe l'astrattezza immemoriale della vicenda del sonatore di cetra, che sfida le muse a certame ma poi, disperando di poter prevalere, si brucia gli occhi. Nel comporre la pantomima dei satiri e delle baccanti, egli inaugurò un espediente che sarebbe spesso riapparso nei suoi spettacoli tragici[42]: ossía la scansione volumetrica del gesto, che gli consentiva di coagulare il flusso delle emozioni in una sorta di plasticità sempiterna e di dar pesantezza alle trame fisiche, una rigida pesantezza, comparabile a quella dei versi di Mandel′štàm.

Nell'impertèrrita staticità di queste sembianze, che il regista aveva dislocato con sagacia di geòmetra, era avvertibile ancora un ricordo della drappeggiata bellezza dell'arte «convenzionale». A partire dalla regía di *Famira*, il teatro tragico di Taírov si definisce ricerca di austere figurazioni in uno spazio concluso e ben vertebrato, somma di attitudini estatiche su dislivelli, rinunzia a ogni specie di endoscopía e interiorismo: teatro, dove le stesse emozioni divengono riempitivi di pose, puntelli d'una recita d'ordine situazionale.

La pesantezza si affece mirabilmente ai languori, allo sfatto sensualismo, alla materia gemmata, tórbida, colma di foschi presagi della *Salome* di Oscar Wilde. La regía di Taírov (9 ottobre 1917) evidenziava, coi

suoi ritmogesti pesanti, la vischiosità del sangue rappreso, l'afa, la plúmbea magnificenza, come se quel narcòtico Oriente avesse davvero acciocchito gli attori. Non l'aerea linea d'un Beardsley dunque, ma il pathos della gravezza. Il diverbio fra il tetro e rigonfio tetrarca Erode e la Salome della Koonen, gelido gioiello perverso, si dipanava in un clima senza tempo, addensandosi in plastici modellamenti e orditure calligrafiche.

Nella regía del «mélo» di Scribe e Legouvé *Adrienne Lecouvreur* (25 novembre 1919) Taírov contrappose l'egoismo pettégolo degli aristocratici alla solitaria purezza della grande interprete settecentesca e del suo «régisseur» Michonnet, proiettando l'intreccio in zone assolute, trascendentali. Il rococo ostentato dai simulacri dei nobili, che si movevano con artifizi, andature di minuetto ed inchini da cerimonia, spruzzando veleno[43], voleva essere, non tanto rimemorazione di un'epoca, quanto immagine di un immortale rococo, concepito come perenne paradigma di futilità e ipocrisía. Trasposta in quel circúito astratto, la morte-martirio di Adrienne assomigliava, come ha scritto Erenbúrg, alla «fine di Euridice o di Ofelia»[44].

Al suo repertorio tragico Taírov annesse, negli anni della guerra civile, anche due drammi di Paul Claudel: *L'Échange* (20 febbraio 1918) e *L'Annonce faite à Marie* (16 novembre 1920), attirandosi il biàsimo di chi stimò disdicevole la recita d'uno scrittore religioso in una Russia impegnata sino al tifo e alla fame nella lotta per il comunismo. Ancora nel '35 Breton, accennando a Claudel, osserverà: «on n'apprend pas sans frémir que son drame *L'Annonce faite à Marie* a pu, en URSS, être traduit et représenté»[45].

Ma allora parecchi registi cercavano corrispondenze coi patimenti, gli anèliti e la vocazione di morte di quei giorni tempestosi nei testi sacri e nelle azioni misteriche. A Taírov sembrò di incontrarne nei macchinosi motivi d'amore, rinunzia e miracolo della drammaturgía di Claudel, che d'altronde lo lusingava per le cadenze gregoriane, l'«esotismo» cattolico, la solidezza monumentale e le metafore gotiche, verticalizzanti. Notò Erenbúrg che nella «barbara Mosca» le «esercitazioni cattoliche di un autore clericale» venivano trasformate in un «mistero umano avulso dal tempo»[46]. Affrontandosi con rigidezza impettíta, sacerdotale, gli attori spiccavano le battute-versetti in una sorta di lenta e superba salmodía[47].

Taírov sceverò da ogni appiglio concreto anche *Giulietta e Romeo* (17 maggio 1921), enucleando la sostanza perenne, le intatte emozioni di questo «sketch tragico»[48]. L'ardente vicenda dei due innamorati veronesi appariva al regista un mito primevo, limítrofo a quello di Tristano e Isotta, un inesauribile mito della giovinezza. Una giovinezza essenziale, ontologica, – non attualizzata come, ad esempio, nella recente messinscena del boemo Otomar Krejča, che ha addirittura accostato Romeo a James Dean e i suoi amici ai personaggi di *West-side-story*.

La volontà d'assoluto ed il culto delle pure emozioni portò il Teatro da Camera al classicismo francese, alla *Phèdre*. Nella sua regía (21 novembre 1921) Taírov eseguí due manovre sincroniche, riconducendo da un lato la tragedia alle fonti del mito, alle radici remote dell'Ellade, a un'Ellade ancora barbara e asiatica (ossía fuori dell'àmbito dell'età di Racine)[49], e dall'altro ravvicinandola alle forme cristalliche della pittura cubistica.

Questa regressione verso i primordi, che parve ad Antoine «un véritable vandalisme»[50], servì a Taírov per trasferirne i conflitti in un'astratta dimensione speculativa, in cui brame ed affanni perdevano di incandescenza, facendosi schemi, categorie, postulati d'una logica emozionale. Nella sonante dizione e nei diagrammi dei gesti specchiati su statue e ceramiche greche gli attori, chiusi in costumi cubistici, misero tanta maestà da far dire a Lunačarskij che il Teatro da Camera aveva ritrovato l'austero e lacònico stile di Karatýgin[51].

La Koonen incarnò Phèdre con spessezza severa ed insieme con lugubre preziosità: ossía, sviluppando le espressioni «flamme noire» (I, III) e «flamme adultère» (III, III), atteggiò il personaggio, cosí come appare nei versi di Mandel'štàm, a «nera fiamma», a «fiaccola funebre», a «notte» che imbratti la chiarezza del giorno[52]. Incedeva appunto con guizzi convulsi di fiamma, con passi malcerti, malata, quasi fuggisse se stessa, trascinandosi dietro il pesante mantello scarlatto, lo «scialle pseudoclassico», per dirla con Mandel'štàm. Nell'ultimo atto strisciava per la piattaforma in ginocchio, e il mantello, scoprendo le spalle nude, la seguiva come una traccia di sangue. Tornava infine a drizzarsi nella vertigine della confessione a Thésée, con l'effimera verticalità d'una fiamma vicina ad estinguersi[53].

La stessa compattezza, la stessa parsimonia gestuale, la stessa depurazione informarono molti altri spettacoli tragici del Teatro da Camera, fra cui basterà ricordare l'*Antigone* di Hasenclever (I° ottobre 1927), messinscena bugnata, massiccia, raccolta come in un pugno[54]. Ma Taírov fallí quando volle ridurre anche

Grozà (L'uragano) di Ostrovskij (18 marzo 1924) a dramma di terse emozioni, a vicissitudine disancorata dal tempo. Ricusando il realismo di genere, le minuzie etnografiche, tutto il «background» della gretta città di Kalinov, raccostò il personaggio di Katerina alle eroine raciniane e irrigidí le passioni in parvenze ghiacciate, perenni, come se, invece che nel «cupo regno», il lavoro si svolgesse in una sorta di Alasca emozionale.

A dilatar l'astrattezza di questo spettacolo concorse il dispositivo scheletrico degli Stenberg: un lungo viadotto declive, un'arcata che, oltre ad essere ponte sul Volga, simboleggiava il passaggio dalla vita alla morte. Ma Ostrovskij mal sopportò il brusco trapianto nell'assoluto, il seccore della scenografía, la dizione ritmo-melodica: il mondo del «Domostròj» non divenne Palazzo degli Atridi.

Taírov rimase fedele alle equazioni dell'alta tragedia anche quando fu costretto a spostarsi dal «neorealismo» illusorio a un «realismo concreto»[55], compiendo lui pure il suo sacrificio di Isacco ai dettami del potere politico. Dai testi di O'Neill, ad esempio (*The Hairy Ape*: 14 gennaio 1926, *Desire Under the Elms*: 11 novembre 1926, *All God's Chillun got Wings*: 21 febbraio 1929), trasse spunto per affreschi ed allegorie intemporali, di sapore espressionistico, che filtravano in una sublimità senza scorie anche le spícciole concessioni all'«imagerie» populistica, al manicheismo sommario. Di quei tre lavori egli fece tragedie moderne dal ritmo denso, stringato, picchiante, affidandoli a trame di gesti essenziali, ad avari scorci di pantomima.

Quest'ansia di eternità è a suo modo una lotta con la condizione fuggente del recitare, di cui nulla resta, con l'irrequietezza eversiva del tempo, ossía con la morte, che è punto focale d'ogni tragedia.

7.

Die Religion unserer Zeit ist die Operette, der Tingeltangel.

OSKAR SCHLEMMER, *Briefe und Tagebücher*, p. 64.

La linea dell'arlecchinata al Teatro da Camera rinnova all'inizio le predilezioni dei simbolisti per la commedia improvvisa e per Hoffmann e persino per i pupazzi dal «succo di mirtillo». Il 4 maggio 1920 Taírov rappresentò *La Principessa Brambilla*, assumendo il racconto hoffmanniano a pretesto per un «capriccio» registico[56], per una giràndola di virtuosismi, di trucchi, di metamòrfosi, di «scherzi propri al teatro».

Duelli con spade di legno, salti acrobatici, duetti, roteamenti di fiaccole accese, cortei di maschere, esequie grottesche, scorribande sui tràmpoli: tutto ciò vi si alternava con una vitalità elementare, con un mobilismo infrenabile[57]. Ad accrescere il barcollío delirante, il fracasso di quel carnevale, ritmi di tarantella insistente, ossessiva attraversavano da capo a fondo l'intero spettacolo. Che le «follie» di *Brambilla* si ricollegassero alle risorse dei baracconi risultava evidente da un inserto mimico, in cui Arlecchino veniva squartato dai suoi rivali in amore e poi, a pezzo a pezzo, ricomposto da Colombina[58].

Taírov infuse un'idèntica giocolería, un non diverso magismo anche in un altro lavoro hoffmanniano, *Signor Formica* (13 giugno 1922). L'arlecchinata era dunque una controffensiva di moto e di accelerazione contro la stasi e il ritegno della tragedia, quasi lo sciogliersi di qualcosa di sòlido in vòrtici carnevaleschi. Poco dopo, nella stessa linea, Taírov passò all'operetta, giovandosi forse dell'esempio di Mardžànov, che aveva in quegli anni diretto con «stravaganze» sperimentali *La Mascotte* di Audran (1919) e *The Geisha* di Jones (1921)[59].

Bisognava affrancar l'operetta dagli stampi viennesi, disperderne tutti i lustrini di similoro, lo chic, i granduchi, le convenzioni dolciastre e, accostandola ai mòduli del music-hall, convertirla in un genere sintetico, in una moderna mistione di pantomima, clownade, equilibristica e canto. Da *Giroflé-Girofla* di Lecocq il Teatro da Camera trasse (3 ottobre 1922) una copiosa tela cinetica, un caleidoscopio di danze, di lazzi, di tràppole, di trasformazioni istantanee, di burle a getto continuo. Gli attori facevano il diavolo a quattro, giocavano col personaggio, correvano come furetti instancabili con ubiquità turbinante, protòtipi di vorticismo, spezzando la parte in un séguito di numeri eccentrici, e la scena, come scrisse Antoine, diveniva una sorta di grande uccelliera per i loro volteggi[60].

Jhering loda l'estrema maestría con cui Sòkolov (Bolero) manovrava il suo corpo scattante[61], e Honzl, riferendosi a Rumnev e a Ceretelli nelle spoglie di Marasquin, asserisce: «Le loro braccia d'attori, che paiono

troppo lunghe, è come se fossero composte di innumerevoli pezzi disgiunti e sbrigliati ciascuno per proprio conto»[62]. Prendendo uno «swing» incalzante, sanguigno, una propulsione impetuosa, una «dionisiaca baldanza»[63], facendosi «poema cinetico»[64], fantasia fisica, l'operetta al Teatro da Camera si appròssima alla «musical comedy» negra (*Shuffle Along* è del 1921, *The Chocolate Dandies* del '24). E potremmo anche trovarvi moltéplici analogie con le «féeries» ebraiche, i varietà, i «carnevali» che inscenava a quel tempo Granovskij.

Piú tardi, nel tentativo di adeguarsi alle esigenze politiche, Taírov cercò, anche nel campo dell'arlecchinata, di uscire dal puro teatralismo ed immise in riviste e operette i ripieghi del manifesto e del «giornale vivente», le guise del teatro d'agitazione[65], presentando in luce burlesca la civiltà occidentale del Venti, un burlesco tramato di foxtrot e di attrazioni da music-hall, ossía un burlesco pervaso di nostalgía.

In *Kukirol´* (26 novembre 1925) e *Sirokko* (28 gennaio 1928) e ne *Le jour et la nuit* di Lecocq (18 dicembre 1926) egli infatti accordò all'eccentrismo spunti di caricatura politica che, in filigrana, mostravano con quanto amore guardasse all'Europa. Il gusto del jazz, del «musical show» e del cabaret occidentale, mescolandosi all'ansia di riferimenti sociali, lo spinse a rappresentare la *Dreigroschenoper* di Brecht, nella cui regía (24 gennaio 1930) convogliò tutti i motivi già collaudati nell'àrea dell'arlecchinata.

Alla staticità minerale del tragico fa dunque riscontro, in questa àrea, una tàttica irruente, un sottrarsi alla pesantezza, un muoversi vertiginoso, che è rifiuto di pose perenni. Alle sembianze-birilli, raccolte in strutture simmetriche, si sostituiscono tròttole, vespai di figure frullanti, un dinamismo precario, con cui il teatro esprime la propria fuggevolezza.

8.

Nel passaggio del Teatro da Camera dalle tappezzerie «convenzionali» alla modulazione ritmica dello spazio ebbe gran parte Aleksandra Ekster con le sue scene per *Famira*. La Ekster schematizzò i luoghi aspri e petrosi d'una Grecia noumenica, affastellando ai fianchi d'una scalinata cubi che significavano rocce e coni arieggianti cipressi puntuti. Il razionale equilibrio di queste strutture prismatiche e la bianchezza del fondo vibrante di luce polícroma si addicevano appieno all'astrattezza della regía[66]. Cosí, trasponendovi le categorie di Cézanne e il suo gusto della solidezza e della durata, Taírov mutava lo spazio scenico in una síntesi orgànica di forme stereomètriche, in un mondo-gigogne di gradini e volumi incapsulati l'uno nell'altro senza attinenze col reale.

Il Teatro da Camera si serví del cubismo anche per specificare l'ascètica mistericità de *L'Annonce*. Lo scenografo Aleksàndr Vesnín si prefisse di rendere l'essenza del gotico attraverso sfaccettature e dislocazioni cubistiche. Il suo dispositivo lapidario e angoloso fermava in aspetti eterni quel «Moyen Age de convention» cui accenna Claudel, suggerendo il clima di fanatismo dei costruttori di cattedrali e la spoglia austerità di un antico «appareil de pierre».

Nella scena che Vesnín congegnò per la *Phèdre* superfici sbilenche e declivi si intersecavano, frantumando l'ottica dello spettacolo con distorsioni prospettiche da dipinto cubistico. Le piattaforme, confitte l'una nell'altra a guisa di lastre di ghiaccio e dominate da un'alta colonna, fornivano insieme l'immagine d'un «palais à volonté» (cubisticizzato) e d'una nave alla banda. La somiglianza a una tolda travolta dalla tempesta era ampliata da gómene e da velari di vario colore, da simulacri di parrocchetti e di fiocchi, sospesi nella squillante vastità azzurra, come i riquadri di vele nelle marine di Feininger. Questa scenografía polisensa, col suo contrappunto di strati emozionali, offriva un supporto ideale alle trame algebriche degli attori, a quei propòsiti eternizzanti[67].

Il classicismo cubistico perdurò a lungo al KT: lo ritroviamo ancora nelle scene squadrate, monumentali, faraoniche di Ryndin per *Le notti egiziane*, montaggio di testi di Shaw, Puškin, Shakespeare (14 dicembre 1934). Ma non sempre il cubismo ebbe su quella ribalta una tale sostanza ieràtica. Non di rado acquistò sfumature diverse: in *Adrienne Lecouvreur*, ad esempio, per delineare l'ambiente lezioso e azzimato dei nobili settecenteschi, Borís Ferdinandov sovrappose alle forme cubistiche gli svolazzi ed i ríccioli del rococo[68].

Qualche volta, anche nel campo della tragedia, il Teatro da Camera volle avvivare con supplementi d'animazione l'eccessiva rigidità del cubismo. Cosí la Ekster, in *Salome*, allontanandosi dalla sobrietà di *Famira*, per dinamicizzare la pesante carcassa architettonica, tese fra le massicce colonne variopinti velati, che si aggregavano in molteplici combinazioni[69]. Questa sequela di fluenti superfici non oggettive, di

«décors mobiles» si inseriva nella tessitura emozionale del giuoco, sottolineando coi suoi passaggi e i suoi accordi la mollezza sensuosa, i soffocanti colori, l'ubriaca ossessione lunare del testo di Wilde.

Dai velari simbolistici delle «magíe» di Mejerchòl'd a quelli emozionali di Taírov. Dei variegati velari della Ekster il regista si valse anche in *Giulietta e Romeo*, di cui fece una sorta di spettacolo vèlico: come se un'invisibile Loie Fuller sventolasse sul palcoscenico le sue grandi ali di diaspro. Ve n'era uno fúcsia nella camera dell'eroina, uno arancione per la scena del ballo, uno crèmisi per il finale… Ah, la tenace persistenza del Liberty in questo crogiuòlo di -ismi.

Eppure, non nei velari era il pernio dello spettacolo, bensí nel viluppo di piattaforme gualcite e distorte, che si accatastavano come le lastre d'un dòlmen, traboccando in cascate di gradini sghembi[70]. Con balzi acrobatici, con arrampicate da cappa e spada, coi frastagliati costumi gli attori accrescevano l'ebbra aritmía di questi dislivelli d'íncubo. Nell'episodio della mischia tra Capuleti e Montecchi Taírov gremí gli obliqui ripiani di folla duellante, impostando gli scontri come figurazioni di danza. Ma tutto quel brulichío di mantelli, di ciarpe, di lame, quel colorito tumulto da caravanserraglio, quelle sfrenate frantumazioni cubistiche (d'un cubismo barocchegiante), sconvolgendo la solennità della tragedia con metèore da arlecchinata, offuscavano il tema precipuo della regía, l'immemoriale purezza del mito.

9.

Geometria e arlecchinata si fanno equilibrio. In *Re Arlecchino* di Lothar (29 novembre 1917) Borís Ferdinandov allineò sulla scena tutta una stirpe di dadi, rombi, cilindri, sfere, piramidi, cambiando lo spazio in vetrina suprematistica. (Che i sòlidi siano condensatori di clownerie può vedersi ancor oggi dai cubi che armeggiano in *Acte sans paroles* di Beckett).

Nel campo dell'arlecchinata Taírov fu vicino agli immaginisti. Non a caso lo coadiuvarono i poeti Vadim Šeršenèvič e Anatolij Mariengòf, del quale il Teatro da Camera rappresentò la commedia *Vavilònskij advokàt* (L'avvocato di Babilonia: 15 aprile 1924), e soprattutto il pittore Georgij Jakúlov, che concepí le scene de *L'Échange*, di *Brambilla*, del *Signor Formica*, di *Giroflé-Girofla*.

A confrontare il dispositivo de *L'Échange* con quello della *Principessa Brambilla*, si stenta a credere che siano dello stesso scenografo. Se al dramma claudeliano Jakúlov, precorrendo il costruttivismo, diede uno sfondo scheletrico e glabro, una secca trama di còstole, di aspri contorni, in *Brambilla* sbrigliò la sua fantasia, trasferendo sulla ribalta il rigoglio cromatico, la gaiezza del Caffè Pittoresque, «meraviglioso balocco»[71], che aveva dipinto e arredato con Ròdčenko e Tàtlin nel '17[72].

Le invenzioni di Jakúlov per il «capriccio» hoffmanniano, equivalenti ai cataloghi di metafore di Šeršenèvič, alle «orge» verbali di Mariengòf, segnano il trionfo dell'immaginismo in teatro. Lo scenografo si fa giocoliere, come era stato ritratto da Pëtr Končalovskij nel '10: illusionista-pagliaccio, in mezzo a un subisso di sciabole, daghe, coltelli e pistole. «Noi immaginisti, figli dello stupendo ciarlatano Arlecchino, – si legge nel manifesto *L'immaginismo in pittura,* – abbiamo sempre un sorriso che sprizza esultanza e maggio». Col suo umore clownesco, lo stile di questa corrente si addisse infatti a pennello alla «carnevalata» di Hoffmann.

Per rendere l'ebrietà della festa, Jakúlov ricorse a motivi spiralici, che corrisposero al turbinío elicoidale delle maschere. Colonne tòrtili, chiòcciole, forme sinuose e guizzanti, accartocciamenti, viticci, volute si assiepavano con una sorta di vorticoso vegetalismo, con un concitato disordine da architettura spontanea.

Jakúlov inglobò l'una nell'altra le singole parti di questa congerie proliferante, di questa vorace promiscuità, generando una fitta catena, un delirio barocco di metonímie visuali, di immagini simultanee[73]. «L'immagine – assèvera il manifesto *Del nuovo nell'arte*, firmato da Jakúlov, Mariengòf, Šeršenèvič, ecc. – è la corazza del verso. L'usbergo del quadro. L'artiglieria da fortezza dell'azione teatrale». Se la tragedia procede per linee rette, per linee dure e inflessibili, suscitatrici di pose statuarie, la regía di *Brambilla* dimostra che la volubile arlecchinata ha il suo filo d'Arianna nella sinuosità, nell'oscillazione spiralica.

In *Giroflé-Girofla* Jakúlov escogitò un'impalcatura essenziale, i cui elementi (scalette, pèrtiche, ponti, traverse), mutando continuamente funzione, partecipavano anch'essi all'estroso trasformismo dello spettacolo. Con tali congegni, simili ad apparecchi da circo, la scena divenne una palestra attrezzata per le giocoleríe degli attori, e la recita una ritmica sequela di prodezze acrobatiche, un gràfico di ondulazioni, una fuga di traslati gestuali e di analogíe, in cui si avvertiva ancora una volta l'influsso del metaforismo degli immaginisti[74].

10.

Le scene di *Giroflé-Girofla* testimoniano che il Teatro da Camera aveva ormai assimilato i precetti del costruttivismo. Taírov acconsentí anche lui a quello stile, adottandolo in parecchi spettacoli, e in specie in *The Man who was Thursday* di Chesterton (6 dicembre 1923), per il quale Vesnín fabbricò un'armatura a moltéplici piani e scomparti, fornita di scalette, ringhiere, ascensori, scale mobili, insegne, serrande, con una terrazza-caffè, in cui si riuniva il conclave dei falsi dinamitardi.

Questo meccano «produttivo», commesso con freddo calcolo ingegneresco, rassomigliava alle architetture concepite dai fratelli Vesnín in quegli anni, ai loro progetti di edifizi in pannelli di vetro (uguali alle pagine aperte dei libro-palazzi di Chlébnikov), con giganteschi orologi, ascensori, altissime guglie di antenne e saltellanti réclames luminose. Nei giorni del costruttivismo la scenografía si ispirò alle risorse dell'architettura, trasfondendo a sua volta nelle fantasie architettoniche il dinamismo del teatro[75].

Il poliziesco di Chesterton forní il destro a Taírov per tratteggiare la città occidentale secondo le consuetudini dei costruttivisti: come spietata macchinería che deforma e mortífica gli uomini. Sull'impalcatura di Vesnín siluette in marsina, calzoni a scacchi, paglietta o cilindro, quasi ritagliate da «magazines», sgusciavano con andamento angolare e convulso, con guizzi d'autòmi. Lo stesso testo, tramato di travestimenti a sorpresa, offrí straordinarie occasioni di trasformismo e di pantomima. Taírov accrebbe la lúgubre ambiguità degli anarchici che prendono nome dai giorni della settimana, esagerandone, forse non senza il ricordo dei criminali del *Dottor Mabuse*, il «riso a sghimbescio», le barbe, la guardatura rattratta, i connotati diabolici.

L'oscuro armeggío di sembianze malèfiche, l'austerità delle scene, l'algebrica precisione dei gesti, la smània di trarre da ogni figura una spessa maschera caricaturale avvicinavano lo spettacolo a quell'urbanismo di cui s'è parlato nelle pagine su Mejerchòl'd[76]. Solo che Taírov alleviava il clima d'ambàscia e d'orrore, tipico di questa corrente, inserendovi accenti da music-hall.

D'altronde l'urbanismo era un ottimo appiglio per evocare sul palcoscenico, anche se in luce di satira e d'apocalisse, la lusinghévole vita dell'Occidente (a quell'anno risale la prima «tournée» europea del Teatro da Camera). L'immagine di un Occidente malioso benché agonizzante, squassato dalla frenesía del foxtrot, «ultimo ballo del Sàtana capitalistico» (a detta di Lunačarskij)[77], riapparve in diverse regíe di Taírov, ora come pretesto di arlecchinate e di numeri eccentrici (in *Kukirol´*, ad esempio, nella *Dreigroschenoper*), ora come asse di paràbole tragiche.

In *The Hairy Ape* si conformò alla pittura di Masereel e di Otto Dix nel rappresentare la grande artèria d'una metropoli, illuminata da folgorío di réclames e percorsa a ritmo di foxtrot, con meccanicità manichinica, da spettrali nababbi in pastrano, ghette, cilindro e da smorfiose in pelliccia. Per suggerire lo standard, l'angustia della città americana, in *Machinal* di Sophie Treadwell (22 maggio 1933), gli spezzati scenici di Ryndin, tastiere di stecche, strisce, listelli, arieggiavano ossessivamente inferriate e saracinesche.

Le apparenze del mondo capitalistico furono anch'esse incentivo a Taírov di allegorie intemporali, di «tableaux» metastorici che, soprattutto nel caso di O'Neill, risentivano dell'espressionismo. Caratteristica a questo propòsito la «scena delle caldaie» in *The Hairy Ape*, in cui, a torso nudo, imbrattati, al bagliore di vampe, gli attori mimavano il duro lavoro dei fochisti nel ventre d'un transatlantico, modellando le mosse come in calchi perenni, con un plasticismo cosí esasperato, da richiamare il gesto-grido, l'«O Mensch» degli espressionisti[78].

Alle tendenze allegoricizzanti di Taírov ancora nel Trenta si addisse il pathos della «gravezza», come mostrò la regia di *Desire under the Elms*, in cui al «peso» della gestualità e degli sguardi corrispondeva l'impalcatura massiccia e incresciosa degli Stenberg, significante, quasi come una fòrmula, la pertinacia dell'egoismo arroccato in strutture immutabili: una «farm» a due piani, malfatta, plúmbea, saldata da grosse travi, con bassi soffitti ed esigui spiragli, un oppressivo «blockhaus»[79].

11.

Nonostante i moltéplici tentativi di appressamento alle circostanze dell'epoca, carattere distintivo del KT fu per lunghi anni il totale disinnesto dalla realtà. Anche le ubriache marsine, le «girls», le sembianze da grand-hotel di un'Europa schernita vi divenivano in fondo sigle d'un circúito irreale. Evrèinov cercava l'onnipresenza della teatralità nelle vicende degli uomini, Taírov al contrario protegge il teatro dai contagi

del quotidiano e ne fa un luogo privilegiato, un organismo trascendentale, quasi un archètipo, vivente delle sue leggi, dei suoi succedànei.

Il palcoscenico si configura come una «boîte à merveilles», una discòrdia di piani stratificati, – un alvèolo cosí circoscritto nel proprio perímetro che, unico fra tanti registi moderni, Taírov non aspira a spezzare i confini della scatola scenica. E lo spettacolo, anche se incòrpora vaghe attinenze sociali, vuol essere entità pura, sottratta alle determinazioni concrete, agli impulsi del tempo, godimento dei sensi e dell'anima, non pretesto politico.

All'astrattezza delle regie contribuivano le matasse di luce cromatica, il mòrbido luminismo avvolgente, insomma quella «Lichtmalerei» che Taírov aveva appreso da Appia. Non si eccede dicendo che molte recite del Teatro da Camera erano saggi asemantici, non oggettivi, sequele di costruzioni plastiche nello spazio, traiettorie grafico-musicali, degne degli «Spielgänge», le «partiture» di Schreyer[80], illusioni d'ottica, trionfi di visualismo. Il'inskij asserisce d'aver sempre provato dinanzi al lavoro degli attori di Taírov lo stesso piacere che si ha nel guardare le evoluzioni di ginnasti sul verde campo d'uno stadio[81].

Anche la parola al Teatro da Camera doveva essere astratta come il gesto ed il movimento. Nella sua ostinata evasività, Taírov affrancò il dialogo dalla dannazione del descrittivismo, da ogni nesso col reale. E, quasi ispirandosi alla strategía letteraria d'un Mandel'štàm, che dà alle parole densità cézanniana e struttura cristallica, volle che la dizione nel tragico avesse peso e spessezza[82].

D'altronde, considerando il linguaggio materia sonora, conferiva maggiore risalto all'acustica che ai significati, – e per questo sovente, al Teatro da Camera, i dialoghi si riducevano a brani di «Lautgedichte», ad intrecci di meri fonemi, di vocaboli-cifre, analoghi a quelle «parole beate» («blažènnye slovà»), di cui si legge nei versi di Mandel'štàm. In un tempo di acerbità gutturale, gli attori di Taírov tenevano una declamazione melodica, incline al belcanto. Jhering nota che in *Salome* Ceretelli (Iokanaan) eseguiva «eine Heldenbaritonpartie» ed Arkadin (Erode) «eine Bassbufforolle»[83]. Simili impostazioni vocali, accentuatrici di staticità, si addicevano alla dimensione mitica, all'alto marionettismo della tragedia.

«Il costume – afferma Taírov – è un secondo invòlucro dell'attore, qualcosa di inseparabile dalla sua sostanza, la larva visibile della sua immagine scenica»[84]. A osservare i costumi sfaccettati e distorti dei personaggi del Teatro da Camera, viene in mente una frase di Artaud: «Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés»[85].

Rigide stoffe, tese su stecche o su fili di ferro, davano ai corpi la solidezza angolosa, la deformazione delle sculture cubistiche[86]. Si pensa alle sagome-scatole del Larmessin e del Bracelli dinanzi a quelle figure ravvolte in costumi chitinosi, sporgenti, acutàngoli, dal luccichío di stagnola, in corazze di «papiers collés», in astucci che tagliano a sfoglie lo spazio. Ricordiamo le assise di Vesnín per *L'Annonce*, ingombranti custodie-sarcòfaghi, montate su dure carcasse, con pieghe simili a ceri, che stavano addosso agli interpreti come massicce impalcature cubico-gotiche[87]. In tali invenzioni, s'intende, è un richiamo ai costumi-scenario del balletto *Parade*.

Insieme col fitto trucco delle òrbite, con le parrucche scultoree, con gli elmi dall'aria teutònica, con gli assurdi cappelli a guisa di funghi, teglie, marmitte, – questo vestiario volumetrico, che convertiva gli attori in agglomerati di piani angolari corrispondenti ai rilievi del piano scenico, concorse ad accrescere la singolarità dell'universo teatrale di Taírov, universo tàttile, come squadrato a colpi di spàtola, d'un solidismo cosí esasperato, da rasentare i paesaggi della Fantascienza. Ciò spiega perché gli indumenti del Teatro da Camera si adattassero in pieno ai marziani del film *Aelita*[88]. E perché, a chi ne esamini oggi l'effigie, la Koonen, nell'armatura avveniristica della Santa Giovanna di Shaw, appaia somigliante alla Rajch nelle spoglie spaziali della Donna Fosforescente che, nel *Bagno* di Majakovskij-Mejerchòl'd, arrivava dal 2030.

Per l'arlecchinata, a parte le gonfie e beccute maschere di *Brambilla*, Taírov richiese costumi che fossero come metafore dell'immaginismo. E infatti i personaggi di *Giroflé-Girofla*, nelle ciarpe di Jakúlov, trasformabili come le scene, parevano uscire dalla «Stalla di Pegaso» o da affini caffè letterari dell'epoca: Marasquin in cilindro, lattuga, marsina nera con fòdera argentea; Mourzouk, tra beduino e pirata, con una tuba dalle falde a baccello ed un frac dalle punte inarcate; Aurora, clownesse, con la chioma a paniere e una túrgida gonna di nastri e festoni. Poco prima Ejzenštejn, nello spettacolo *Buoni rapporti coi cavalli*, alla Mastfor, alludendo ad Esènin, aveva vestito l'interprete dell'immaginista d'un costume bífido, composto da mezza marsina e da mezza camicia campestre a coriàndoli, con brachesse e stivali[89].

C'è dunque in Taírov una volontà smisurata di compiutezza e rigore, l'anèlito di riportare il teatro a un equilibrio tettonico, dopo tanti anni di «dissentería dell'amorfo»[90]. Faceva degli spettacoli oggetti lucidi e densi, non senza il ricordo del «tableau objet» dei cubisti, mutando l'arte registica in una specie di puntiglioso «ikebana».

Questa levigatezza era avvertibile soprattutto nella perfezione ghiacciata della tragedia, ma in genere Taírov avvolgeva ogni recita nell'invòlucro dell'estetismo. Un estetismo che a volte diede èsiti squallidi, come quando egli rappresentò (25 marzo 1926) il raffinato ma insulso melodramma *Rosita* di Andrèj Glòba, contaminazione di due films patetici: l'omonimo con Mary Pickford e *The Spanish Dancer* (*La gitana*) con Pola Negri[91].

Taírov soggiaceva sovente alla tentazione d'un teatro-bomboniera, a quei «poncifs» del balletto che hanno per noi il loro emblema nella parrucca-rosa-dello-spettro-della-rosa. Ecco perché Majakovskij definisce lo stile di Taírov «dolciastro futurismo per le signore»[92]. Ecco perché Mejerchòl'd ricusa decisamente ogni víncolo col suo rivale.

«Io posso – egli dice – dar libero corso all'immaginazione ed ammettere che il mio teatro sia anch'esso uno studio del Teatro d'Arte, non il quinto, s'intende, ma, tenendo conto della distanza che ci separa, poniamo, il 255-esimo. Perché anch'io sono allievo di Stanislavskij e provengo da quella "alma mater". Io posso trovare dei ponti che uniscano il mio teatro col Teatro d'Arte e addirittura col Malyj, ma tra noi e il Teatro da Camera è un abisso. Solo dal punto di vista delle guide dell'Inturíst Mejerchòl'd e Taírov stanno accanto. Del resto esse son pronte a metterci anche la chiesa di Vasilij il Beato. Ma io accondiscendo ad esser vicino a Vasilij piuttosto che a Taírov»[93].

Non ci fu mai buon sangue tra i due, e non di rado l'avversione proruppe in accese polemiche o trapassò in parodie. A noi sembra, ad esempio, che il prologo della *Dreigroschenoper*, in cui ladri in bombetta, mendicanti e puttane apparivano da un semicerchio convesso di porte affiancate, canzonasse la scena delle offe nel *Revisore*. Ma si noti: in Taírov, a differenza che in Mejerchòl'd, l'incantesimo del teatro non è mai segno di sotterfugi demonici, di misteriose presenze, non rimanda ad alcun oltretomba.

12.

Valse a lungo per Taírov ciò che egli aveva scritto nel 1917:

«L'arte è senza partito.

«Come l'aria, come le acque, come il sole, essa illumina dei suoi raggi chiunque abbia un'anima viva. E come il raggio solare non muta il proprio colore secondo colui su cui cade, ma al contrario colora a suo modo sia brandelli che pórpora, cosí anche l'arte non deve assoggettarsi ad alcun partito, ad alcuna dottrina, ma invece, librandosi in alto, accendere in tutti l'aspirazione a elevarsi ai suoi vèrtici»[94].

Pur mitigandole con adattamenti e ripieghi, non si smosse per ampio periodo da queste proposizioni. Ma ciò non significa, come abbiamo già visto, che nella sua diffidenza verso ogni precetto, verso ogni imposta ideologica, fosse sordo agli eccitamenti dell'epoca. E non si può certo affermare che nei suoi spettacoli non palpitassero, anche se rarefatte e trasposte come in un vuoto intemporale, le grandi inquietudini, le bizzarrie di quegli anni.

Con le sgargianti risorse e la mobile geometría delle arlecchinate egli fece riscontro alle tele astratte che ornavano, durante la guerra civile, di rombi e di triangoli il vólto di case decrèpite[95]. Lo sfolgorío di vernici, la raffinatezza e lo stesso estetismo del Teatro da Camera erano svago e conforto in quei giorni di privazioni e squallore. La *Principessa Brambilla* scaldava l'anima con la sua gioia vitale, col suo teso ritmo di giovinezza. Gli scontri dei Capuleti e Montecchi sugli accatastati ripiani offrivano le lusinghe del pittoresco ad occhi bramosi: «mantello e spada in cambio del paltò e dell'ombrello del GUM»[96]. E la messinscena di *Phèdre*, nonostante la sua gelidità di banchisa, la sua polare astrattezza, rifletteva l'oscura esaltazione, le lacrime, le vertígini della Russia d'allora.

Racine, asserivano i fautori di Taírov, ha dato al Teatro da Camera «la possibilità di incarnare l'autèntico eroismo della nostra èra»[97]. Del resto, sulle orme di Blok (del suo saggio su Catilina), molti in quel tempo parlavano di classicismo della rivoluzione: «Il classicismo è il pathos della potenza statale. La nostra rivoluzione, quest'epoca di fèrrea statalità e di sistema, esige una grande arte, un teatro monumentale. Nel

maestoso ed austero classicismo alla Mandel'štàm della *Phèdre* di Taírov scorgiamo il rigore classico e la semplicità di linee delle nostre giornate rivoluzionarie»[98].

Ma, col procedere delle vicende, fu giocoforza che Taírov correggesse le sue posizioni, esplorando altre formule. Lo prese alla gola il brusco riaffluire d'un descrittivismo che sembrava sbandito per sempre. Come un Grock che tirasse a fatica il pianoforte alla sedia, anziché avvicinare la sedia allo strumento, Taírov tentò per qualche anno di non mimetizzarsi nell'ombra del fariseismo sollécito, ma di esorcizzare la nuova realtà, sceverandone quegli aspetti eroici, quegli scorci trionfali, che rispondevano al suo ideale del tragico. Vagheggiava la nascita d'una tragedia sovietica, esemplata sui protòtipi dell'espressionismo.

La produzione contemporanea, schematica e arretrata a confronto con le conquiste della regía piú moderna, non agevolava i suoi intenti. Si ingegnò di non cedere, di non compiacere, di non avvilire con una complicità dozzinale il registro della propria arte. A un certo punto però fu costretto ad inclúdere nel repertorio tutta una serie gregaria di drammi scritti con scialbo inchiostro, espressioni d'un fotografismo non cònsono alle sue tendenze. Spesso la rozza struttura veristica di tali lavori lo portò a una ricerca del facsímile, ad una tutela dell'evidenza, che stridevano coi fuggimenti e le ellissi del Teatro da Camera, e in questi casi, che meritano un giusto oblío, non servirono a nulla le impalcature residue del costruttivismo.

Finché non venne Višnevskij a ridar esca ai propositi di Taírov con la veemente retorica della *Tragedia ottimistica*. L'influsso di espressionisti come Toller e Goering e von Unruh[99], l'uso degli stratagemmi inventati dal teatro dell'avanguardia, il pathos eroico, il giuoco delle tensioni emozionali, l'astrattezza allegorica, il fatto che la parte precipua si attagliasse alla Koonen: tutto questo adeguava la finzione di Višnevskij all'universo di Taírov.

L'avventura d'un gruppo di marinai anarcòidi e sbandati, che una Commissaria dal pugno di ferro riesce a mutare in reparto dell'Armata Rossa, gli fornì l'occasione per un serrato spettacolo monumentale (18 dicembre 1933), che rinnovava il prestigio della linea tragica. Come al solito, egli divelse il testo dalle sue coordinate storiche, trasferendone gli aspri conflitti in zone assolute e traslúcide, in una durata di ghiaccio.

A suscitare solennità soprattutto provvide il dispositivo severo e conciso di Ryndin, una sorta di imbuto che si allargava in gradinate elicoidali, arieggiando insieme la càvea di un anfiteatro e la coperta d'una nave da guerra (con qualche reminiscenza della tolda sbilenca, costruita da Vesnín per la *Phèdre*). Nella secchezza lineare dell'impalcatura si incise una recitazione essenziale, scultorea, susseguirsi di pose paralizzanti, economia di cesello, che a tratti scattava in ubriachi colpi d'ala, in irruenze implacabili. Pur imputando a Višnevskij di ridurre l'eroina a una «macchina senza lirismo», Nezval ammirò il sobrio stile di Taírov, «la cui purezza può essere paragonata soltanto a quella delle tele di Cézanne»[100].

Nella figura inflessibile della Commissaria, che Višnevskij aveva modellato sull'affascinante giornalista ed agitatrice Larisa Rejsner[101], la Koonen, in nera giubba di cuoio, infuse la densità emozionale, la sostenutezza e il rigore delle sue precedenti immagini tragiche. Salda, rupestre, come confitta su un plinto, tra quelle schiere di marinai eternizzati, schivava ogni gesto superfluo, affidando la parte ai cenni recisi e alle ferme inflessioni vocali, ma in specie all'energía dello sguardo[102].

Lo spettacolo ebbe tutti i caratteri dell'espressionismo. Schreyer ha ragione nel dire di Taírov: «Er ist der einzige, dem es gelang, das zeitgenössische Theaterspiel in ein expressionistisches Kunstwerk zu verwandeln»[103]. Anche gli episodi di battaglia, risolti con una nudezza lontana dai metodi baracconeschi e reboanti di altri teatri sovietici, richiamavano le crude, geometriche raffigurazioni di mischie nelle recite degli espressionisti[104].

13.

«O triomphes du théâtre! mon cœur ne battra plus de vos ardentes émotions!… Et vous, longues études d'un art que j'aimais tant, rien ne restera de vous après moi… (*avec douleur*) Rien ne nous survit à nous autres… rien que le souvenir…»

Adrienne Lecouvreur, V, 5.

Ciò che vien dopo la *Tragedia ottimistica* è, tranne rare eccezioni, la storia d'un decadimento, dovuto alle ottuse ingerenze del potere politico. Esortato a rappresentare «prodotti» sovietici, Taírov braccò invano un altro testo che si affacesse alla sua concezione dello spettacolo eroico. E nell'infruttuosa ricerca prescelse

lavori che fallirono tutti alle sue speranze, come, ad esempio, nel ’35, *Ne sdadímsja* (Non molleremo) di Semënov, che rievocava con schizzi naturalistici e sciatte tirate oratorie le imprese della nave «Čeljuskin».

Le sorti del KT peggiorarono nel ’36, dopo la messinscena di *Bogatyrỳ* (I paladini), un’opera comica di Borodín, parodia degli stampi dell’opera e dello pseudofolclore, che si dava senza rimpròveri sullo scorcio del secolo scorso. Il poeta proletario Dem´jàn Bednyj ne aveva rimaneggiato il libretto, trasformando i briganti della Russia kieviana in autèntici rivoluzionari e i «bogatyrỳ» in semigrulli signorotti feudali. Taírov trasse da questa facezia uno spettacolo motteggiatore, estrema variante dell’arlecchinata, una satira dell’eterna «vampuka», nel gusto dei primitivi e del «lubòk», le vignette del popolo[105].

Apriti cielo! Il tristemente famoso «Comitato per gli affari delle arti», inesorabile ordinatore di pompe funebri, ne interruppe le recite: il Teatro da Camera aveva alterato l’índole delle canzoni di gesta, le cosiddette «byline», denigrando quei «bogatyrỳ», che erano invece campioni di gloria ed onore della stirpe russa. Sotto un fuoco di accuse l’ufficialissimo Bednyj cadde in disgrazia e, abbandonato da tutti, si ridusse in un’astiosa solitudine. Il KT, assalito da tempeste di biàsimi e di stroncature, sfuggí per un pelo, e quasi inspiegabilmente, all’ondata flagellatrice che andava liquidando, ad uno ad uno, i migliori teatri.

In quel rigúrgito di urrà-moralismo Taírov si adoprò a vivacchiare, brancolando fra testi mediocri, che gli ispiravano scialbi spettacoli, ossía tentativi di sopravvivenza. Nel ’37 risolse persino di mettere in scena *I figli del sole* di Gor′kij, drammaturgo antitètico ai suoi pensamenti. Riferendosi a un libro sul Teatro da Camera, Afinogènov, nei propri taccuini, pronunzia parole inique e spietate, che tuttavia testimoniano delle aberrazioni e dei temerari giudizi dell’epoca: «… non hai voglia di credere che a tutto questo si attribuisse tanta importanza e che la gente frugasse con serietà nei capricci di Taírov, per scoprirvi nuove conquiste formali, ovvero i meandri d’un pensiero creatore. E tutto ciò è risultato vanità e polvere – e la carta è sprecata per nulla, e la vita vissuta invano. E le mani già tremano, la vecchiezza s’accosta, il cuore si indebolisce, ed aggiungi *Bogatyrỳ*, le incertezze dell’avvenire. No, la sua vita è ormai trascorsa irrevocabilmente» (11 aprile 1937)[106].

Il Comitato proibí a Taírov di rappresentare un adattamento dell’*Onègin* puškiniano, per il quale Prokòf′ev aveva già in parte composta la musica[107], e, ad impacciarne ancor piú lo sviluppo, associò per un certo periodo al Teatro da Camera un complesso di tutt’altra natura, quello del Teatro Realistico, diretto da Ochlòpkov.

Taírov accettò compromessi, si umiliò in autocritiche e, come sospinto da un cieco tropismo, continuò ad esibire commedie senza spessore, riserve di noia, la cui squallidezza si trincerava nell’àlibi della magniloquenza. E nel ’40 rifece addirittura il verso al Teatro d’Arte, inscenando, sulle orme dell’*Anna Karènina* di Nemiròvič, *Madame Bovary*, che nondimeno diede occasione alla Koonen di profóndere ancora una volta la sua vena tragica. Il tema dello spettacolo sembrava ripetere quello di *Adrienne Lecouvreur*, ossía il travaglio d’una donna inconsueta, scontenta, bramosa di evadere, vittima della società circostante.

Le antiche predilezioni tornavano a volte a visitare, come un rimorso, Taírov. Riemergevano, fuochi di paglia, i mòduli dell’espressionismo. In un episodio del dramma *Finché batte il cuore* (*Pokà ne ostanòvitsja serdce*) di Paustovskij (1943), per esempio, attorno all’attrice Martỳnova (la Koonen), che si aggirava impazzita, portando tra le braccia il bambino ucciso, scatenò una màcabra ridda di soldati nazistici, simili a ròbot ubriachi, a mostruosi congegni calpestatori.

Dopo una serie di stereòtipe commedie di guerra, nel ’44 il rimpianto gli dettò due regie, *Il gabbiano* e *Colpevoli senza colpa*, che riaffermavano velatamente, in un tempo di arbitrio e di morte senza registri, la fede nelle franchigie dell’arte. Sottrasse il lavoro di Čechov ai verismi abituali, ai veleni delle minuzie, proiettandolo in un limbo di simboli, di permanenze perenni. E per accentuare l’indefinitezza, il ripudio d’ogni rimando concreto, dispose gli attori in abito nero (il nero di Maša) sul fondo di neri velluti: la Koonen rendeva Nina Zarèčnaja coi modi solenni e luttuosi dell’alta tragedia.

Ne nacque una recita lúgubre, in cui la cauzione di Čechov permise al regista di esprimere il disgusto del naturalismo, l’assillo di «nuove forme», ma soprattutto, in una luce di requiem, la malinconía d’una pura bellezza, offuscata da un grigiore senza speranze[108]. Sul motivo dell’arte trasfiguratrice ed estranea alle angustie feriali Taírov imperniò anche il dramma di Ostrovskij, trasponendo in un clima d’eternità le vicende dei «cabotins» di provincia che vi sono descritte.

Ma quei due spettacoli furono solo sussulti di un’agonía, sprazzi presto dispersi da una congèrie di regie

invertebrate. Il Teatro da Camera ormai rimasticava le formule degli epigoni di Stanislavskij, e Gor'kij era il càrdine del suo repertorio, inzeppato di commedie-soffietti e servili stalinerie. Nel '49 fu chiuso. L'anno dopo (25 settembre 1950) Taírov si spense. Erenbúrg racconta che negli ultimi giorni il regista malato andava scrutando gli affissi sui muri di Mosca, quasi nella speranza di ritrovarvi un annunzio supèrstite del proprio teatro[109]. Come un Vrúbel' che di soppiatto tornasse a guardare il suo dèmone, un dèmone ormai inesistente.

[1] Cfr. *Aktery i režissery* (*«Teatral'naja Rossija»*), Mosca 1928, p. 255.

[2] Cfr. SIM. DREJDEN, *Stranicy bol´šoj žizni*, prefazione a N. SKARSKAJA P. GAJDEBUROV, *Na scene i v žizni*, Mosca 1959.

[3] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Režisserskie portrety*, Mosca-Leningrado 1928, p. 79.

[4] Cfr. NIKOLAJ VOLKOV, *Mejerchol'd* cit., II, p. 42.

[5] Cfr. A. MGEBROV, *Žizn' v teatre*, II, Mosca-Leningrado 1932, p. 183.

[6] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *Konstantin Aleksandrovič Mardžanov*, Mosca-Leningrado 1946, pp. 31-39; ID., *K. A. Mardžanov i russkij teatr*, Mosca 1958, pp. 85-102; GRIGORIJ JARON, *O ljubimom žanre*, Mosca 1960, p. 107; PAVEL MARKOV, *Režissura Vl. I. Nemiroviča-Dančenko v Muzykal'nom teatre*, Mosca 1960, p. 61; ETERI GUGUŠVILI, *Kote Mardžanišvili*, Tbilisi 1962, pp. 15-18.

[7] Cfr. ALISA KOONEN, *Iz vospominanij o Tairove*, in «Teatral'naja žizn'», 1961, 11.

[8] Cfr. NIKOLAJ EFROS, *Moskovskij Chudožestvennyj teatr* cit., pp. 392-93; S. MOKUL'SKIJ, *Alisa Koonen*, in «Teatr i dramaturgija», 1935, 1.

[9] Cfr. ALISA KOONEN, *Iz vospominanij o Tairove* cit.

[10] ALEKSANDR TAIROV, *Zapiski režissera*, Mosca 1921, p. 33.

[11] Cfr. K. MARDŽANOV, *Kamernyj teatr pri «Svobodnom teatre»* (1913), in *Konstantin Aleksandrovič Mardžanov* (*Vospominanija, stat'i i doklady*), Tbilisi 1958, p. 88.

[12] Cfr. ABRAM EFROS, introduzione a *Kamernyj teatr i ego chudožniki*, Mosca 1934, pp. XVII-XVIII.

[13] Cfr. Z. AŠKINAZI, *Pis´mo iz Moskvy: Kamernyj teatr*, in «Apollon», 1914, 10.

[14] Cfr. JAROSŁAW MICŃSKI, *Wspomnienia z Moskiewskiego Teatru Kameralnego*, in «Dialog», Varsavia 1962, 5.

[15] Cfr. KONST. DERŽAVIN, *Kniga o Kamernom teatre*, Leningrado 1934, pp. 63-64.

[16] Cfr. ABRAM EFROS, *op. cit.*, p. XXI.

[17] Cfr. ALEKSANDR TAIROV, *Zapiski režissera* cit., p. 136.

[18] *Ibid.*, p. 137.

[19] *Ibid.*, p. 148.

[20] ALEKSANDR TAIROV, *op. cit.*, p. 84.

[21] ALISA KOONEN, *Iz vospominanij o Tairove*, in «Teatral'naja žizn'», 1961, 11.

[22] ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *K desjatiletiju Kamernogo teatra* (1924), in *O teatre i dramaturgii*, I, Mosca 1958, p. 413.

[23] Cfr. JAKOV APUŠKIN, *Kamernyj teatr*, Mosca-Leningrado 1927, p. 34.

[24] OSKAR SCHLEMMER, *Briefe und Tagebücher*, München 1958, p. 171.

[25] Cfr. ALEKSANDR TAIROV, *op. cit.*, p. 85.

[26] Cfr. ROMIL SOBOLEV, *Ljudi i fil´my russkogo dorevoljucionnogo kino*, Mosca 1961, p. 124; SEMEN GINZBURG, *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*, Mosca 1963, p. 281.

[27] Cfr. IPPOLIT SOKOLOV, *Režissura A. Ja. Tairova: 1914-1924*, Mosca 1925, p. 26.

[28] JINDŘICH HONZL, *Alexander Tairov, vůdce Komorníbo divadla* (1928), in *Divadelní a literární podobizny*, Praga 1959, p. 78.

[29] LEON SCHILLER, *Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy* (1937), in *Teatr ogromny*, Varsavia 1961, p. 305.

[30] ALEKSANDR TAIROV, *op. cit.*, p. 145.

[31] Cfr. JIŘÍ FREJKA, *Sovětský vliv na naši divadelní avantgardu*, in «Divadelní zápisník», 1947, p. 199.

[32] ALEKSANDR TAIROV, *op. cit.*, p. 76.

[33] *Ibid.*, p. 49.

[34] Cfr. KONST. DERŽAVIN, *Kniga o Kamernom teatre* cit., pp. 111-18.

[35] IL'JA ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn': Kniga vtoraja*, 24, in «Novyj Mir», 1961, 2.

[36] Cfr. KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, pp. 149-50.

[37] Cfr. ALEKSANDR TAIROV, *op. cit.*, p. 111.

[38] Cfr. *ibid.*, p. 112.

[39] Cfr. ALISA KOONEN, *Iz vospominanij o Tairove*, in «Teatral'naja žizn'», 1961, 11.

[40] ID., *Iz vospominanij o Tairove*, in «Teatral'naja žizn'», 1961, 12.

[41] ALEKSANDR GLADKOV, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy*, Kaluga 1961, p. 304.

[42] Cfr. ALISA KOONEN, *op. cit.*, n. 12.

[43] Cfr. S. MOKUL'SKIJ, *«Adrienna Lekuvrer» v Moskovskom Kamernom teatre* (1945), in *O teatre*, Mosca 1963, pp. 444-45.

[44] IL'JA ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn': Kniga vtoraja*, 24, in «Novyj Mir», 1961, 2.

[45] ANDRÉ BRETON, *Position politique de l'art d'aujourd'hui* (1935), in *Manifestes du surréalisme*, Parigi 1962, p. 249.

[46] IL'JA ERENBURG, *A vsë-taki ona vertitsja*, Mosca-Berlino 1922, p. 109.

[47] Cfr. N. GILJAROVSKAJA, *Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo za 5 let*, Kazan´ 1924, p. 20.

[48] Cfr. ALISA KOONEN, *Moi šekspirovskie roli*, in *Šekspirovskij sbornik*, Mosca 1958, p. 459.

[49] Cfr. KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, p. 108.

[50] ANTOINE, *Le Théâtre*, Parigi 1932, II, p. 419.

[51] Cfr. ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, *«Fedra» v Kamernom teatre* (1922), in *O teatre i dramaturgii*, Mosca 1958, I, p. 411.

[52] Cfr. JEAN STAROBIŃSKI: «Ce flamboiement obscur, cette chose sombre à la face du jour, c'est Phèdre elle-même» (*Racine et la poétique du regard*, in *L'œil vivant*, Parigi 1961, p. 82).

[53] Cfr. S. IGNATOV, *«Fedra» v Moskovskom Kamernom teatre*, Mosca 1925, pp. 14-15; ALISA KOONEN, *op. cit.*, n. 12.

[54] Cfr. NIKOLAJ A. GORCHAKOV, *The Theater in Soviet Russia*, New York 1957, p. 233.

[55] Cfr. KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, p. 150.

[56] Cfr. ALEKSANDR TAIROV, *op. cit.*, pp. 116-17.

[57] Cfr. ALEKSANDR RUMNEV, *O pantomime*, Mosca 1964, p. 146.

[58] Cfr. *ibid.*

[59] Cfr. GEORGIJ KRYŽICKIJ, *K. A. Mardžnov i russkij teatr*, Mosca 1958, pp. 126-28; GRIGORIJ JARON, *O ljubimom žanre*, Mosca 1960, pp. 109-10 e III; SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, pp. 218-19; MITROFAN DNEPROV, *Polveka v operette*, Mosca 1961, pp. 123-24.

[60] ANTOINE, *Le Théâtre*, II, Parigi 1932, p. 470.

[61] Cfr. HERBERT JHERING, *Das Russengastspiel im Deutschen Theater* (1923), in *Von Reinhardt bis Brecht*, I, Berlino 1958, p. 304.

[62] JINDŘICH HONZL, *Alexander Tairov, vůdce Komorního divadla* (1928), in *Divadelní a literární podobizny*, Praga 1959, p. 78.

[63] Cfr. K. H. HILAR, *Divadelní moudrost Alexandra Tairova*, in *Boje proti včerejšku*, Praga 1925, p. 74.

[64] Cfr. JINDŘICH HONZL, *op. cit.*, p. 78.

[65] Cfr. MOISEJ JANKOVSKIJ, *Sovetskij teatr operetty*, Leningrado-Mosca 1962, pp. 59-60.

[66] Cfr, JACQUES TUGENDHOLD, *Alexandra Exter*, Berlino 1922, pp. 15-16*;* KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, p. 72.

[67] Cfr. ABRAM EFROS, *Kamernyj teatr i ego chudožniki* cit., p. XXXIV.

[68] Cfr. *ibid.*, p. XXX; S. MOKUL'SKIJ, *«Adrienna Lekuvrer» v Moskovskom Kamernom teatre* cit., p. 445.

[69] Cfr. ALEKSANDR TAIROV, *op. cit.*, pp. 151-52; JACQUES TUGENDHOLD, *op. cit.*, p. 16; ABRAM EFROS, *op. cit.*, pp. XXV-XXVI.

[70] Cfr. JACQUES TUGENDHOLD, *op. cit.*, pp. 17-18; KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, p. 103; ABRAM EFROS, *op. cit.*, pp. XXXII-XXXIII.

[71] IL'JA ERENBURG, *A vsë-taki ona vertitsja*, Mosca-Berlino 1922, p. 26.

[72] Cfr. E. STENEBERG, *Die Ungeduldigen* (*Zum Verständnis der Ecole Russe*), in «Das Kunstwerk», XIII, 2-3, agosto-settembre 1959; CAMILLA GRAY, *The Great Experiment: Russian Art*, Londra 1962, pp. 196-97.

[73] Cfr. ABRAM EFROS, *op. cit.*, pp. XXX-XXXI.

[74] Cfr. IPPOLIT SOKOLOV, *Režissura A. Ja. Tairova: 1914-1924*, Mosca 1925, pp. 9 e 21; KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, pp. 123-26; ABRAM EFROS, *op. cit.*, pp. XXXVI-XXXVII; JINDŘICH HONZL, *op. cit.*, pp. 79-80.

[75] Cfr. MICHAIL IL´IN, *Vesniny*, Mosca 1960, pp. 43-49.

[76] Cfr. KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, pp. 130-34.

[77] ANATOLIJ LUNAČARSKIJ, «*Kosmataja obez'jana*» *v Kamernom teatre* (1926), in *O teatre i dramaturgii* cit., I, p. 425.

[78] Cfr. KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, pp. 147-48; ABRAM EFROS, *op. cit.*, pp. XLII-XLIV.

[79] Cfr. KONST. DERŽAVIN, *op. cit.*, pp. 164-65; ABRAM EFROS, *op. cit.*, p. XLIV.

[80] Cfr. LOTHAR SCHREYER, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*, München 1956, pp. 23-24.

[81] Cfr. IGOR′ IL′INSKIJ, *Sam o sebe*, Mosca 1961, p. 129.

[82] Cfr. IPPOLIT SOKOLOV, *Režissura A. Ja. Tairova: 1914-1924* cit., p. 28.

[83] Cfr. HERBERT JHERING, *Das Moskauer Kammertheater* (1923), in *Von Reinhardt bis Brecht*, I, Berlino 1958, p. 301.

[84] ALEKSANDR TAIROV, *op. cit.*, pp. 161-62.

[85] ANTONIN ARTAUD, *Le Théâtre et son double*, Parigi 1938, p. 57.

[86] Cfr. JACQUES TUGENDHOLD, *op. cit.*, pp. 18-19.

[87] Cfr. N. GILJAROVSKAJA, *Teatral′no-dekoracionnoe iskusstvo za 5 let*, Kazan´ 1924, p. 20.

[88] Cfr. MOISEJ ALEJNIKOV, *Jakov Protazanov*, Mosca 1961, pp. 105-14.

[89] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, p. 232.

[90] ALEKSANDR TAIROV, *Op. cit.*, p. 22.

[91] Cfr. JAKOV APUŠKIN, *Kamernyj teatr*, Mosca-Leningrado 1927, pp. 54-56.

[92] Cfr. VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, *Otkrytoe pis´mo A. V. Lunačarskomu* (1920), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, Mosca 1959, p. 18.

[93] Cfr. A. GLADKOV, *Mejerchol′d govorit*, in «Novyj Mir», 1961, 8.

[94] ALEKSANDR TAIROV, *Proklamacii chudožnika*, Mosca 1917, pp. 11-12.

[95] Cfr. OSKAR SCHLEMMER, *Briefe und Tagebücher*, München 1958, p. 74.

[96] *Kto, čto, kogda v Moskovskom Kamernom teatre 1914-1924*, Mosca 1925, a cura di Aleksandr Gorin, s. p.

[97] Cfr. *ibid.*

[98] IPPOLIT SOKOLOV, *Režissura A. Ja. Tairova: 1914-1924* cit., p. 15.

[99] Cfr. ARKADIJ ANASTAS´EV, *Vsevolod Višnevskij*, Mosca 1962, pp. 67-68, 75-76.

[100] VÍTĚZSLAV NEZVAL, *Neviditelná Moskva* (1935), in *Pražský chodec: Dílo* XXXI, Praga 1958, p. 93.

[101] Cfr. ARKADIJ ANASTAS´EV, *op. cit.*, pp. 76-77; ALEKSANDR ŠTEJN, *O Višnevskom i ne tol´ko o nem…*, in «Teatr», 1962, 5.

[102] Cfr. S. CIMBAL, *Tragedija o narodnom podvige*, in *«Optimističeskaja tragedija»: p′esa Vs. Višnevskogo na scene Leningradskogo Teatra im. Puškina*, Leningrado-Mosca 1956, pp. 20-21.

[103] LOTHAR SCHREYER, *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus* cit., p. 30.

[104] Cfr. OSAF LITOVSKIJ, *«Korni optimizma»*, in *Kamerniyj teatr: Stat′i, zametki, vospominanija*, Mosca 1934, p. 28.

[105] Cfr. KAREL MARTÍNEK, *O A. J. Tairovovi*, in «Divadlo», Praga 1957, 10; OSAF LITOVSKIJ, *Tak i bylo*, Mosca 1958, p. 109.

[106] ALEKSANDR AFINOGENOV, *Dnevniki i zapisnye knižki*, Mosca 1960, p. 377.

[107] Cfr. OSAF LITOVSKIJ, *op. cit.*, pp. 244-45.

[108] Cfr. NIKOLAJ GORCHAKOV, *The Theater in Soviet Russia*, New York 1957, pp. 398-99.

[109] Cfr. IL'JA ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn': Kniga vtoraja*, in «Novyj Mir», 1961, 2.

Capitolo settimo

Ritorno e morte del figliol pròdigo

1.

Durante il lavoro a Gogol′ e a Griboèdov, il TIM non trascurò i testi contemporanei. Gli allievi misero in scena *Ryči, Kitàj!* (Ruggisci, Cina!) di Sergèj Tret´jakòv (23 gennaio 1926) e *Oknò v derèvnju* (Una finestra sul villaggio) di Rodion Akul'šin (8 novembre 1927).

Nel desiderio di rendere l'ambiente cinese senza dolciastre abbelliture da balletto, senza esotismi di giada, il regista Vasilij Fëdorov tratteggiò le comparse quasi col metodo del Teatro d'Arte, distinguendole ad una ad una (arrotino, barbiere, risciò, barcaiuoli, venditori ambulanti di chicche e ventagli), non solo nell'aspetto, ma anche nell'«insegna sonora» («zvukovàja výveska»), ossía nelle cadenze vocali proprie d'ogni mestiere[1].

Ma, a parte questo, la recita ricalcò tutti gli schemi consueti a Mejerchòl′d. E, riprendendo le procedure dei cartelloni, contrappose i miserrimi e bravi cinesi oppressi alle maschere caricaturali degli europei sfruttatori, saltellanti col sòlito ritmo di foxtrot[2]. Il virus del manicheismo ammorbava a tal punto questa regía, che persino la scena era divisa in due «mansioni» contrarie, nel fondo la sàgoma della cannoniera «Cockchafer», «castello» degli occidentali malvagi, sovrapposizione di ponti, dai quali echeggiavano musiche jazz, e in primo piano la riva, formicolante di figurette cinesi. Per sottolineare il distacco, il regista tramezzò le due parti con un nastro d'acqua (il fiume Jangtse), solcato da un andirivieni di barche[3].

Un idèntico cartellonismo, un'idèntica facilità di contrasti informavano *Oknò v derèvnju*, affidato alla regía collettiva di dodici attori del TIM, i quali vi accumularono gli accorgimenti del maestro, e in specie le «astuzie» compositive e cinetiche di cui s'era valso in *D. E.* Nei due spettacoli, come già in *Les*, esercizi di energía muscolare mimavano processi lavorativi, àttimi di fatica (ad esempio lo sforzo dei «coolies» incurvati dal peso di sacchi di riso e di balle di cànapa). In *Oknò v derèvnju*, inoltre, l'armeggío biomeccanico era intercalato da brani di cinema documentario. Un inserto di fotogrammi effigianti macchine agricole interrompeva una dimostrazione di trebbia manuale. E alle giràndole d'un carosello campestre, agli scherzi di giocolieri lo schermo accompagnava sequenze di velocismo automatico, fughe di treni e di aerei[4].

Ciò che piú colpisce in questo periodo è l'influsso degli espedienti di Mejerchòl′d sulla drammaturgía sovietica. La «commedia-articolo» di Tret´jakòv, espressione lacònica e disadorna della «sinofilía» che ispirò in quegli anni parecchi lavori, dal balletto di Glièr *Krasnyj mak* (Il papavero rosso) al film *Šanchajskij dokumènt* (Documento di Shanghai) di Ja. Blioch[5], univa il fattografismo del LEF alle risorse del mondo mejerchol′dico. I trucchi e le trappoleríe del regista riapparvero nel tessuto di *Oknò v derèvnju*, canovaccio saltuario di lampeggianti episodi, che peroravano, come piú tardi *Il vecchio e il nuovo* di Ejzenštejn, la necessità di introdurre la moderna tecnica nelle arretrate campagne[6].

Le inclinazioni di Mejerchòl′d (montaggio di rapide scene antitètiche, arringhe, cartellonismo, scaltrezze da baraccone, frecciate contro i teatri conservatori) si riscontrano anche nei testi di autori sovietici, che lui stesso diresse nel '29-30, quando il Narkompros gli vietò di inserire altri classici nel repertorio. Ci riferiamo alla *Cimice* (13 febbraio 1929) e al *Bagno* (16 marzo 1930) di Majakovskij, al *Comandante d'armata n. 2* di Sel′vinskij (24 luglio 1929), allo *Sparo* di Bezymenskij (19 dicembre 1929), cui andrebbe aggiunto il grottesco *Il suicida* di Erdman, che la censura proibí, benché lo spettacolo fosse già pronto[7].

Non mancavano in quelle regie le abituali immagini di verecóndia ideologica, gli insípidi manichini da tabellone. Basta rammemorare i virtuosi «komsomòl´cy» della squadra d'assalto nello *Sparo* o gli abitanti dell'avvenire nella *Cimice*, simulacri da Lega della Temperanza, come chiusi in invòlucri di cellofàne. Le costruzioni diàfane ed immateriali di Ròdčenko accrescevano il lindore antisèttico, la limpidità ospedaliera, alle corte la noia di questo futuro, concepito come èden di angeli sterilizzati.

L'eugenismo, la scienza dell'essiccamento, le esibizioni di schiere compatte in saggi ginno-meccanici, le formule insomma d'una regía deodorante erano ormai insopportabili. Mejerchòl′d invece continuava a

brillare nella resa iperbolica dei personaggi del contro, dei fuori sesto, dei rèprobi. Pensiamo alla flatulenta falange di buròcrati-clowns del *Bagno*, ai filistei pulcinelli della *Cimice*, fòssili che si scrollavano con spasmi da comica «slapstick». È chiaro che solo simili goffe parvenze avrebbero potuto avvivare con la loro sporcizia, col loro àlito greve l'integrità d'un futuro cosí inamidato.

Perché l'asse del teatro di Mejerchòl'd è il negativo, la deformità del grottesco. Nel *Bagno* i pigri buròcrati, che decollavano avvolti in scafandri interplanetari, in rigonfie ciambelle di gomma, come imbottiti pupazzi dell'Epoca dello Pneumàtico, erano certo piú attraenti dei laboriosi inventori in uguali combinazioni operaie. Né si potrebbe paragonare l'anèmico didascalismo di scene, come quelle in cui, nello *Sparo*, i «komsomol´cy» eseguivano manovre di fabbrica, con la densità delle estrose invenzioni che Mejerchòl'd prodigò nella *Cimice* per suggerire il sentore di fórfora e di brillantina dei borghesucci derisi da Majakovskij. Nella *Cimice*, piú d'ogni futuro, piú d'ogni risurrezione, affascinava il diavolío delle nozze con coda d'incendio, questo episodio da «mondo alla rovescia», questo «Tingeltangel» ossessivo, la cui sguaiatezza sboccava in una sorta di «varietà» metafisico: alla Beckmann.

Ma anche nella tragedia eroica di Sel'vinskij, che rievoca la cruda stagione della guerra civile, Mejerchòl'd puntò tutte le carte sul personaggio negativo, il lunàtico Okonnyj, il quale, per manía di grandezza, lancia le truppe in un cruento, inutile attacco. Opponendolo al fèrreo e insensibile comandante bolscevico Čub, si attardò a vezzeggiarlo e ne fece un acchiappanuvole, un sognatore, reliquia d'un romantico mondo vicino ad estinguersi, impasto di trivialità e di lirismo, della stirpe di Ivàn Babiciòv e del Kavalerov di *Invidia* di Oleša. Non a caso Okonnyj assumeva ogni tanto l'inerme posa da fantoccio di pezza (la testa reclina, le braccia pèndule senza vita), il languore del Pierrot-Mejerchòl'd di *Balagànčik*[8].

Un rimpianto di tempi gloriosi alonava questo spettacolo teso, impèrvio, venato di nervosismo e d'angoscia, e come pregno di esalazioni palustri, di lampi. Episodi quali il comizio, in cui il «komandàrm» sparava a bruciapelo sull'epilettico issato in sella a un cavallo bianco, o la veglia notturna, col mesto canto della sentinella dissolto da stridío di cornacchie e da indizi di imminente battaglia, avevano una febbrilità da leggenda[9].

Gli avvenimenti della guerra civile sembravano ritrarsi nel fondo immemoriale dei secoli, in un'epoca di scorreríe per le steppe, e gli eroi del diciotto, in pelliccia di montone e berretto caucasico, con alte picche, affiorare, assorti, statuari, come da túmuli scitici[10]. Cosí, nel poemetto *Notte in trincea*, Chlébnikov aveva proiettato le mischie della guerra civile in una distanza pagana, movendo i soldati rossi frammezzo alle «kàmennye baby», le «donne di pietra» dell'età scitica. Di nuovo dunque Mejerchòl'd offriva un esempio di teatro-sepolcro, una rassegna di immagini imbalsamate, una regía funeraria.

2.

Un senso di accoramento, un'acerba apprensione serravano la messinscena di *Poslèdnij rešítel´nyj* (L'ultima definitiva: 7 febbraio 1931), montaggio di secchi episodi slegati e a contrasto, in cui Višnevskij espresse con dono profetico allarmanti presagi di guerra[11].

Il prologo, che, sulle tracce del terzo atto del *Bagno* di Majakovskij, scherniva i clichés dei teatri accademici, servì a Mejerchòl'd di pretesto per una mordente parodía del balletto *Il papavero rosso* di Glièr, la cui trama trasforma i marinai della flotta sovietica in bambole da pasticciere, in rosei pezzi di zucchero. Con un preciso ricamo di gesti e con ritmiche virtuosità da Kabuki gli interpreti ne satireggiavano la falsità edulcorata, la «vampuka» portuale, la profumería[12].

Ma l'atmosfera incupiva nelle scene sul lungomare, dove appaiono, assieme alla prostituta Karmèn (che farnètica come la Sconosciuta di Blok), due marinai scapestrati e anarcòidi, Jean Valjean e Anatole Edouard, «lavoratori d'assalto in amore», assai simili, per la brama di banali raffinatezze, al Prisypkin della *Cimice*. La loro alticcia insofferenza rompeva in scatti isterici, in tonfi di farsa sguaiata. Era come se perpetuassero, nel contesto della marinería, quelle note di dannazione e sfacelo, quello struggimento che ormai corrodevano molte parvenze di Mejerchòl'd.

L'episodio conclusivo, che narra il sacrificio di ventisette marinai e guardie di confine nell'avamposto n. 6, il primo giorno di guerra, suggerí alla fantasia del regista una serie di laceranti trovate. Attrici sparse tra il pubblico singhiozzavano nei momenti piú bruschi. Una mitragliatrice sparava dritto in platea, rovesciando sulle prime file i bòssoli delle cartucce. Il sottocapo Bušuev, mortalmente ferito, col tizzone d'una stufa distrutta sgraffiava su un muro a fatica le cifre

162 000 000–
27
161 999 973

ossía il numero dei cittadini sovietici che avrebbero preso il posto dei caduti. E frattanto, da un altoparlante, una radiostazione europea diffondeva, in diverbio con l'eroismo, fiotti impuri di foxtrot (ancora foxtrot) e canzoni di Maurice Chevalier.

Tutto questo, e il commento solenne del «Vèstnik» (l'Araldo), il continuo rimbalzo delle vicende in platea e la mobilitazione finale del pubblico si richiamavano ai modi della regía di *Les Aubes*. C'era anche il ricordo di certe «attrazioni» e di certi passaggi cruciali dei films di Ejzenštejn (la sparatoria sugli spettatori, ad esempio, rammentava quegli attimi in cui la «Potëmkin» punta le bocche da fuoco verso la sala)[13]. Ma soprattutto Mejerchòl'd sembrò attuare nello spettacolo il sogno di Artaud, d'un teatro aggressivo che picchiasse sui nervi del pubblico, incutendogli l'ansia di un incombente pericolo, sfrenando ondate di pànico.

Infittiscono ora nell'inventario del regista i personaggi insoddisfatti, gli sradicati, la cui esistenza è smània di fuga, ritrosía, combustione di desideri. Ci sembra indicativo l'ingresso su quel palcoscenico, il 4 giugno 1931, dell'irrequieta e focosa attrice Lelja Gončaròva, l'eroina di *Spísok blagodejànij* (L'elenco dei benefíci). Molti motivi della commedia di Oleša rispecchiavano le propensioni di Mejerchòl'd.

Anzitutto l'amore dell'Occidente, la rimembranza di *Bubus* e dei ripieghi dell'«urbanismo», benché, ripensando attraverso la diffrazione della nostalgía «queste vecchie pietre straniere, questi miracoli del vecchio mondo di Dio», come afferma Versílov nell'*Adolescente*, Oleša désse scialbo risalto agli spunti satirici. «Arriverò a Parigi… – dice Lelja a un'amica. – La pioggia… lo so: pioverà… il luccichío della sera… maltempo – il maltempo di Maupassant. Te lo immagini? Brillano marciapiedi, ombrelli, impermeabili… Parigi. Parigi! La grande letteratura! Ed io andrò in giro da sola, sconosciuta a tutti, lungo muretti e steccati – felice, libera… E in perifería, chissà dove, una sera d'autunno, in un piccolo cinema, vedrò Chaplin, scoppiando a piangere».

Il tema di Chaplin. L'Occidente si immedesima per Mejerchòl'd e per Oleša con questa siluetta funambolesca. Come d'altronde in parecchi scrittori sovietici: ad esempio, nei versi di Mandel'štàm:

> Ma ora a Parigi, a Chartres, ad Arles
>
> tiene il campo il bravo Chaplin Charlie –
>
> con bombetta oceanica e perplessa precisione
>
> salta sulle cerniere e fa il galletto con la fioraia.

«Chaplin, Chaplin! – esclama Lelja. – L'omino dai calzoni a frange. Vedrò i tuoi celebri films… vedrò *Il circo* e *La febbre dell'oro*».

Nel dissidio col rozzo impresario Margeret, che le propone di interpretare numeri osceni, Lelja ricorda la bella cantante amata da Chaplin in *Una vita da cani*, che il padrone-negriero scaccia dal night, perché si rifiuta di intrattenere i clienti. Uscendo delusa dal music-hall, Lelja incontra un omino rassomigliante allo Charlot vagabondo di quella pellicola. Ma si pensa anche alla *Febbre dell'oro*, quando l'omino in bombetta, affamato, fa mostra di mangiare un albero come una lamprèda e, per dolce, una griglia come una cialda.

E infine i rimandi all'*Amleto*. Mettere in scena questa tragedia fu, come vedremo, l'assiduo, ineffettuabile sogno di Mejerchòl'd. È curioso, ma tipico di quei lavori sovietici che scaturivano dall'anèlito dell'Occidente, l'intrecciarsi di Shakespeare e di music-hall. Lelja (la Rajch) si presentava all'impresario del «Globus», indossando il costume luttuoso del principe di Danimarca: avrebbe voluto esibirsi nel brano in cui Amleto esorta Guildenstern a sonare il flauto. Dalla cenere dell'umiliazione, in cui Margeret la gettava, sollecitandola a servirsi piuttosto del flauto in uno «sketch» pornografico, Lelja-Amleto sorgeva come fenice d'una perenne cultura, costantemente imbrattata dai piccoli tràffici e dall'insipienza: una fenice vibrante di quel pathos della purezza che contraddistingue parecchie figure del teatro sovietico.

Pernio dello spettacolo, denso d'amarezza e di premonizioni, era dunque, per usar le parole della protagonista, «il tema del solitario destino umano, il tema di Chaplin». La regía di Mejerchòl'd dilatò

l'ambiguità vaneggiante di Lelja, il suo deserto, la sua condanna, agguagliando la parte ad un tragico divincolarsi nel vuoto, a un tormento di duplicazioni, alla vertiginosa traiettoria d'una caduta.

La messinscena del dramma *Vstuplènie* (Preludio), dal romanzo di Jurij German, il 28 gennaio 1933, ribadí l'argomento della solitudine, spingendolo a toni di estrema disperazione. Cúlmine di questa recita suol considerarsi il banchetto degli ingegneri, modello di perfettissima scenometría.

Il raggio d'un riflettore stagliava dall'ombra il busto di Goethe, e, al barlume di candele e fiammelle di sigarette, gli anziani ingegneri incastravano nella musica di Šebalín stonature da ubriachi, frammenti di cori, vocalizzi di bríndisi, giocando frattanto, come solenni pagliacci, con le sedie, i cilindri, le candele, i cappotti che, indossati e spogliati piú volte, assunsero il piglio dei mantelli nel teatro di cappa e spada[14].

Mejerchòl'd riportò in quel festino il suo gusto della cerimonia concepita come una comunione burlesca che degènera in scandalo. L'ossessiva goffàggine di queste manovre era infatti incrinata da indugi di sbigottimento e singhiozzi. Vergognosi, voltavano il busto di Goethe, perché non li vedesse. Alla fine il piú gramo di loro, il disoccupato Hugo Numbach (l'attore Lev Svèrdlin) si inerpicava sul tavolo per fare anche lui il proprio bríndisi e, scagliando in platea le cartoline lascive che era costretto a vendere per sfamarsi, si metteva a danzare un cancàn desolato con abilità biomeccanica.

Poi, allontanatisi gli altri, si avvicinava a passi di foxtrot, su gambe esitanti, al busto di Goethe, e, giratolo verso di sé, gli parlava, fra rullío di tamburi, come a cercare risposta al suo acre sconforto, alla vanità del suo vivere[15]. L'avvilimento di Numbach rammemora l'umiliazione del vecchio portiere d'albergo in *Der letzte Mann* di Murnau. Ma nel suo conflitto con l'olimpica effigie di Goethe era inoltre qualcosa che ci rimanda al motivo dell'insensibile statua persecutrice, del cavaliere di bronzo che opprime il povero Eugenio.

3.

Il crescente affermarsi d'un gretto realismo, d'una letteratura laccata, i trionfi del pessimo gusto prostrarono le speranze e gli impulsi di Mejerchòl'd. Egli faceva ancora miracoli, e non si ridusse mai nella condizione d'un vecchio púgile un tempo famoso, che si lasci battere da avversari piú scaltri e piú giovani su «rings» di perifería. Ma nondimeno la sua autorità diminuiva, e il TIM, indebolito dell'affievolirsi dell'entusiasmo, dal ristagno del repertorio, dalla continua fluttuazione dei componenti, rischiava di declinare.

Avevano promesso a Mejerchòl'd di costruirgli un edificio teatrale che corrispondesse ai suoi intenti, ma il lavoro s'era incagliato. Il progetto da lui concepito assieme a Sergèj Vachtàngov prevedeva un palcoscenico simile al maneggio dei circhi, con una dovizia di macchinería, che doveva consentire all'azione la celerità di passaggi e il dinamismo del cinema[16].

Il protrarsi di questa fàbbrica che non fu mai finita, la scomparsa di Majakovskij, gli attacchi dei pennaiuoli, le beghe concorsero a togliere ardore al regista[17]. Gli mancavano ormai le commedie tagliate per le sue fòrmule: e d'altronde egli aborriva i copioni votivi, le giaculatorie dei Romašòv, dei Kiršòn, dei Pogòdin. «I drammi contemporanei – dice Lelja in Oleša – sono schematici, falsi, sprovvisti di fantasia, rettilínei. Recitarvi significa perdere qualificazione». E mentre cominciavano i viaggi degli artisti a Canossa, Mejerchòl'd si trasse in disparte, nauseato della società circostante, che sempre piú sprofondava nel fango del filisteismo servile. In un taccuino del '33 Afinogènov scrive:

«Ed ecco vi passerà davanti la vita di un uomo. Mejerchòl'd-studente al ginnasio e Mejerchòl'd-maestro, l'autore di *Maskaràd*. E poi dodici anni di rivoluzione, nuove ondate di odio e di èstasi, sono larghe le spalle del maestro, che nastro di vita si è svolto dinanzi a lui.

«Quali vie sono state additate al teatro. Quante volte ha cambiato le sue convinzioni, giustificando il tradimento con le appassionate ricerche dell'anima creativa…

«Ah, vecchio lupo, gagliarda belva. Stai ripiegando e non vuoi confessarlo nemmeno a te stesso, tu tremi dal freddo, esponendo il mucchio dei tuoi capelli al furioso vento d'un rigido inverno, hai perduto il senso d'orientamento – maestro, tu perisci, coperto di neve, grandioso, inflessibile Mejerchòl'd»[18].

Tornando ai classici, il 14 aprile 1933, mise in scena *Le nozze di Krečínskij* di Súchovo-Kobýlin[19]. La malinconía del passato lo indusse a chiamare a protagonista quello Jur'ev, che aveva incarnato Arbènin in

Maskaràd.

Come tutti i personaggi di Jur′ev, anche il ciurmatore Krečínskij (in marsina, coi favoriti, i guanti gialli, il cilindro) ostentava un'altezzosa eleganza, un contegno aristocratico, austero, controllatissimo. La parte si convertí in una serie di movenze da specchio, di atteggiamenti pittorici, come se pose e raggiri fossero complementari.

La raffinatezza dei gesti e dell'andatura gli dava l'aria d'un gabbamondo di classe, preciso calcolatore e stratega. Del resto Raspljúev lo agguaglia a Napoleone, appellandolo «grande eroe, negromante ed incantatore» (III, I). Ma di sotto alla maschera della solennità inappuntabile trapelava una bieca demonía, una sgusciarne lestezza da rocambole metafisico. Non a caso Raspljúev afferma che Krečínskij è piú destro dell'abilissimo Bosco, «professore di magía naturale e misteri egizi» (II, XVI). Per aumentarne l'ambiguità, Mejerchòl′d avrebbe voluto che Jur′ev, almeno al primo atto, recitasse di spalle, senza mostrare mai il viso.

Krečínskij era attorniato da una banda di còmplici, di cui non è traccia nel testo, figure equivoche, loschi imbroglioni dallo sguardo di pietra. Nel terzo atto l'avventuriere invitava l'abbindolata famiglia Múromskij, non piú in casa sua, ma in una trattoría dozzinale, nella cui gialla nebbia si annidavano i tetri compari, camuffati da sonatori d'orchestra, pronti a coprire con squilli di trombe le cantonate di Raspljúev che, mettendosi un'arricciata parrucca, fingeva d'essere un ricco possidente di Simbírsk.

Il′inskij avvicinò il suo Raspljúev ai buffoni di Dostoevskij, rompendo a tratti con scoppi di istrionesco isterismo la gaglioffería del parassita-pagliaccio, rassegnato a buscarle da tutti come un tamburo. Diventava quasi una satira delle predilezioni biomeccaniche il suo continuo memento della boxe, con la quale, sorpresolo a truffare al giuoco, gli avevano spianato le costole. Inguaribile baro: se Krečínskij lo squassava coi pugni, gli cadeva di dosso una pioggia di carte segnate (II, VIII). E che furbería ruffianesca svelavano le smorfie del suo volto rugoso e compassionevole, il suo tirare col naso, il suo intenerirsi al ricordo del «nido» e di inesistenti «uccellini», quando Krečínskij lo legava ad una ringhiera dinanzi al pubblico, spaventandolo con la minaccia della Siberia (II, XV).

Mejerchòl′d esagerò il dissidio tra Nèlkin e Krečínskij, facendo del primo un filàntropo, un progressista, un inseguichimere del tipo di Čackij, amatore di versi ed incline alle pose romantiche, la cui rigidezza morale sfiorava il puritanismo degli intollerabili bacchettoni di molte commedie sovietiche. Mutò invece Anna Atúeva in un'attempata erotòmane, che palesava a ogni passo la propria insoddisfazione sessuale, struggendosi di desideri, ronzando come una màntide attorno a Krečínskij e adescando persino l'ubriaco portiere Tiška.

Uno spettacolo dunque denso di sollecitazioni visuali, di gherminelle, di travestimenti, di trucchi, che dimostrarono ancora una volta quanto valore il regista attribuisse alle càbale dei baracconi.

Sempre piú distogliendosi dalla sterilità del presente, Mejerchòl′d rappresentò il 19 marzo 1934 *La Dame aux camélias*, in cui la sua adorata Zinaída Rajch ebbe l'ultimo trionfo.

In questo spettacolo, spoglio di espedienti da circo e di baracconismi, egli infuse un malumore autunnale, un nostalgico ricordo di passeggiate sui quais della Senna, cosparsi del giallo rúggine di umide foglie cadute: passeggiate che aiutano a meglio comprendere i quadri degli impressionisti. S'era infatti prefisso di crearvi, come notò Lenormand, «une suite d'images inspirées par les peintres français, de Manet à Degas»[20].

Contrariamente alla consuetudine, non mutò quasi nulla nel testo, non vi introdusse personaggi senza parole o rimandi politici. Lui che affibbiava alle figure femminili un'accesa sessualità (si rammentino Sòf´ja, Anna Andrèevna, la Atúeva), traendone delle civette vogliose, delle adescatrici, diede a Marguerite Gautier una splendente purezza, una luce spirituale, com'era del resto negli intendimenti dello stesso Dumas. Ed è curioso che la sua concezione del dramma, come conflitto d'una donna indòcile e ardente con la morale lupesca della società danarosa del tempo, coincidesse col tratteggio di Adrienne Lecouvreur nella regía di Taírov.

Gli attori recitavano per lo piú di profilo, senza volgere il viso in platea, con un calcolo estremo degli scorci gestuali, delle abbreviature allusive, e spegnendo la voce in fruscío. Quasi diagramma della sorte decliva, comparve anche qui una di quelle sinuose scale-sentiero che, da *Les* a *Komandarm*, ritornano spesso in Mejerchòl′d. Come a ribattere la squallidezza dell'epoca con un miraggio di vita sfarzosa, il regista aggrandí la fastosità dei costumi (cilindri, nere marsine, toilettes abbaglianti) e dell'arredamento antiquario (specchi,

vasi di Sèvres, candelabri, cristalli, merletti, tendaggi di tulle e satin).

Questo sfoggio di orpelli, e l'accentuato candore del personaggio centrale e l'insistenza sul suo rigenerarsi attraverso l'amore precorrono il film con la Garbo. Ma, pur in un tale festival della purezza mulièbre, Mejerchòl'd non poté a meno di immettere sberleffi di maschere, variazioni grottesche: ad esempio, nella serata da Olympe, dove gli ospiti, come nelle «charges d'atelier» dei «rapins» ottocenteschi, di sotto ai variegati costumi mostravano a un tratto il proprio scheletro[21].

La Rajch interpretò la scena dell'agonía, sedendo con le spalle al pubblico in una poltrona dall'alto schienale forato, perché ne trasparissero il bianco luccichío della pelle e la tensione dei muscoli[22]. Era una morte sommessa, crepuscolare, a confronto con la scena-choc della morte dei difensori nell'*Ultima definitiva*. La pacata recitazione della Rajch-Marguerite, che, spegnendosi, ricamava i suoi gesti come le attrici-liane del Liberty, e la massiccia poltrona, simile a quella su cui troneggiava Hedda Gabler, parvero risuscitare gli stratagemmi del teatro convenzionale.

Cosí il rivoluzionario, l'iconoclasta Mejerchòl'd era approdato al «mélo», a questa riserva immortale di commozione e di lacrime. Ed è strano che in fondo la sostanza dello spettacolo, privo d'ogni richiamo al presente, combaciasse con le ansie e coi crucci della Russia d'allora. Nezval, il quale tra poco avrebbe scritto il dramma sentimentale *Manon Lescaut*, asserisce che la rappresentazione influí su lui «come droga inebriante» e che la Rajch «ipnotizzava la sala»[23]. La sua Gautier, come Lelja, esprimeva la bramosía di Parigi, l'indissolubile víncolo della cultura russa con l'Occidente. Ma inoltre, nella distanza degli anni, diresti che per lei quella parte fosse come una prova, un presagio della propria morte.

Sul finire dei giorni Mejerchòl'd si riaccosta alle preferenze della giovinezza. Di Čechov, centro immutabile della sfera della sua esistenza, dirige, il 25 marzo 1935, tre vaudevilles: *L'orso, L'anniversario, Una proposta di matrimonio*, riunendoli col titolo *Trentatré svenimenti* (*Tridcat´ tri òbmoroka*). Non è un ghiribizzo, come affermarono gli incorruttibili custodi dei classici, la curiosa denominazione numerica: nel *Giardino dei ciliegi* Semën Epichodov viene chiamato «ventidue sventure», e il fratello Aleksàndr soleva appellare Antòn Pàvlovič col nomígnolo «trentatré in un istante» («tridcat´ tri momentàl´no»)[24].

Lo spettacolo era una fitta sequela di mancamenti e deliqui. Già in Čechov i personaggi dei vaudevilles si rivelano impulsivi, irascibili, isterici, inclini a scattare, a insultarsi, a rompere in pianto. Mejerchòl'd ne moltiplicò gli svenimenti e ne accrebbe la nevrastenía, tramutandoli in una masnada di ossessi. Afferravano continuamente la brocca con l'acqua, portavano la mano al cuore, si fasciavano il capo con una tovaglia bagnata.

Lomov, che in Čechov è «sano, ben nutrito, ma molto apprensivo», nell'incarnazione di Il'inskij divenne un bilioso, un maniaco, proclive alle escandescenze, un soggetto da analisi clinica. Smirnòv, questa variante del capitano spaccone della commedia dell'arte, non era piú l'orso ingrugnato ma in fondo bonario, bensí un rozzo ulano rissoso ed intinto d'una scurrilità che rinviava a Fàmusov e a Chlestakòv. Nella scena in cui la vedovella cocciuta va a cercar le pistole per il duello, Smirnòv eseguiva una danza bèllica, roteando la sciabola e urlando: «L'accopperò come un pulcino!», e poi balzava a cavalcioni d'un pianoforte, come volesse domare un mustango, in una sorta di rodèo biomeccanico. Anche le parti dell'*Anniversario* si fecero gràfici di fissazioni e scompensi, folli divincolamenti, mitraglie dialogiche di manichini invasati.

Forzandosi ancora ai riferimenti sociali, Mejerchòl'd divisava di rendere con questo tríttico l'agitazione, gli spasmi della borghesía sullo stremo del secolo scorso, la morbosità esasperata d'una classe in declino. Dunque ancora una volta il suo teatro riprendeva il tema della condanna, del decadimento, porgendo, in chiave farsesca, una ennesima immagine di marasma e catastrofe. Ed è strano trovare fra le ultime esperienze di Mejerchòl'd un ritorno a quella nevrastenía, che un tempo era stata il motivo dominante delle sue interpretazioni.

Un ritmo pressante, tirannico, accelerativo incalzava la tríplice tregenda, e persino il parlare era cosí concitato, veloce, tambureggiante, che le battute perdevano senso, sonando come barbugliamenti di «scat». Alcune scene si trasformarono in scaltre «clownades», degne dei Fratellini: nel fare l'offerta di nozze, ad esempio, Lomov calzava il cilindro e guanti da cerimonia, ma durante il litigio li sostituiva con uno sbricio cappello e con guanti lógori.

Per contrasto Mejerchòl'd corredò di musica seria la pagliaccesca baraonda di queste parvenze mattòidi. Nell'*Anniversario* scorrevano, sí, melodie di operette di Offenbach e di Johann Strauss, ma *L'orso* era sotteso

da mesti pezzi di Grieg, e, nella *Proposta di matrimonio*, Čajkovskij (certamente piú adatto al *Giardino dei ciliegi* che ai vaudevilles) accompagnava coi suoi languori le convulsioni di Lomov. Piuttosto che ampliare però il ridicolo dei personaggi, le musiche avvolsero in un alone di cenere e di malinconía quella comicità esacerbata, quel florilegio di parossismi.

4.

Il Dottor Dapertutto non s'era ancora spento in Mejerchòl'd. Nella messinscena della *Dama di picche* di Čajkovskij al Piccolo Teatro d'Opera (Malegot) di Leningrado, il 25 gennaio 1935, egli inserí una pantomima nello spirito di Callot, con maschere della commedia dell'arte[25].

Poiché le regie d'opera esulano dalla nostra trattazione, ci limiteremo soltanto a qualche accenno. Mejerchòl'd applicò al teatro lirico gli espedienti collaudati nei grandi spettacoli del TIM, ricorrendo a una serie di radicali riforme: tagli, dislocamenti, inversioni, metàtesi dei fatti e delle battute. Egli era persuaso che il librettista Modest Čajkovskij avesse mediocremente alterato la sostanza del racconto puškiniano e, sulla base del nuovo libretto di Stenič, aspirava a «saturare l'atmosfera della mirabile musica di Čajkovskij dell'ozono dell'ancor piú mirabile narrazione di Puškin»[26].

Imperniando la sua lettura registica sul tema del giuoco d'azzardo, Mejerchòl'd finí col ravvicinare *La dama di picche* a *Maskaràd*. Il Giardino d'Estate si mutò in un interno, dove un'allegra congrega di rappresentanti della gioventú dorata del Trenta del secolo scorso si dava bel tempo con cràpule e partite di faraone. Inerpicata su un tavolo, una ragazza in costume da ussaro cantava frivole strofe conviviali sulla musica che in Čajkovskij accompagna il coro di balie e bambini nell'episodio del Giardino d'Estate[27].

Con la consueta potenza d'aberrazione Mejerchòl'd fece dello spettacolo un focolare d'enigma, un balenío minaccioso, una tràppola. Da ogni quadro ammiccavano gli occhi gatteschi e allucinati del giuoco, ossía della sorte. La figura di German divenne un doppione di Arbènin. Divorato dalla manía delle carte, fosco e scontroso, ravvolto in un lunghissimo tabarro nero, le mani-artigli, negli occhi barbagli d'inferno, German agiva come marionetta di forze malèfiche, coi movimenti scattanti e convulsi delle siluette dei films espressionistici. Anche a quest'opera dunque il regista adattò l'abituale protocollo della demonía, che continuava ad affascinarlo come la voce d'una conchiglia. Le parvenze demoniche si ripetono in Mejerchòl'd cosí spesso che ogni saggio sulla sua creazione rischia di assumere una struttura enumerativa. Ad accrescere la somiglianza con *Maskaràd*, vi inframmise alla fine un arcano antagonista di German, dal nome di Sconosciuto (Neizvestnyj)[28].

La regia della *Dama di picche*, come molti dei suoi ultimi spettacoli, dimostra che egli perseguiva di nuovo, dopo le tebàidi del costruttivismo, un'arte delle panòplie (quasi sull'orlo della minuziosaggine stanislavskiana) e che intendeva ridare un senso di abitabilità al palcoscenico, una «filosofia dell'ammobiliamento», cambiandolo addirittura in un «magasin d'antiquités». Nel settimo quadro, ad esempio, la casa da giuoco, per la composizione pittorica, l'enorme canapè ravvivato da macchie di variopinti costumi, la specchiera con sfavillanti candele sugli orli e l'esuberanza di attrezzi e di cianfrusaglie, si richiamava alle stanze sfarzose della messinscena di Lérmontov[29].

Il periodo terminale di Mejerchòl'd è un brulichío di progetti non attuati. Sullo scorcio del '35 sognava di rappresentare, col titolo *Commedia fantasmagorica* (*Feeričeskaja komedija*), alcune scene della *Cimice* e del *Bagno*. Si illudeva di cogliere nelle battute il conforto della viva presenza del poeta: «Sento sempre la voce di Majakovskij nei personaggi delle sue commedie»[30].

Nel '36 provò per sei mesi il *Borís Godunòv*. Cercava sollievo nella poesia del passato, sicuro che i drammi di Puškin fossero il teatro dell'avvenire[31]. «Puškin – diceva – è migliore di Shakespeare, sebbene si sia ingegnato di imitarlo. È piú fragrante e piú diafano. E soprattutto raggiunge il suo scopo con minimi mezzi. Ecco la cima dell'arte»[32].

Oltre ad apparecchiare il *Borís*, egli compose in quei giorni la sua prima ed unica radioregía, *Il convitato di pietra* (con la musica di Šebalín), e ne ideò una seconda, *Il festino in tempo di peste* (con musica di Prokòf'ev)[33]. Esfir´ Šub rammenta una lunga passeggiata notturna per le strade di Mosca, durante la quale Mejerchòl'd espose a lei e ad Ejzenštejn il piano d'una recita del *Cavaliere di bronzo*[34].

Le testimonianze di Aleksàndr Gladkòv, segretario e consulente drammatico al TIM, ci consentono di ricostruire il concetto della regía del *Borís*. Mejerchòl'd si prefiggeva di liberare il lavoro dal tàrtaro degli

arzigògoli dei puškinisti: «Nello stesso testo di Puškin si trova tutto ciò che un attore deve sapere dell'epoca. Un flòrido Puškin mattinale, un Puškin tirato all'alba di sotto il cuscino e riletto a mente fresca…»[35].

Avverso agli «oripeaux» dei boriosi diorami storici, voleva portare in scena, non grassi boiari in pelliccie, non barbe calamistrate o rigonfi berretti di pelo, ma giovanissimi armígeri, aitanti guerrieri, appena scesi da cavallo. E perciò indusse gli attori ad istruirsi nell'equitazione[36].

Quando gli fu domandato in quali musei bisognava condurli a studiare in vista dello spettacolo: «Fuori città ai primi albori, – rispose – a Neskučnyj, a Sokòl'niki, a coppie: gli innamorati si bàcino e poi vengano insieme alle prove»[37].

Col suo allineamento di episodi staccati, l'ordito del *Borís Godunòv* rispondeva in pieno ai criteri mejerchol'diani: ed infatti il regista, scorgendovi una sequela di contrapposte «microtragedie», lo articolò come «suite tragica in ventiquattro sezioni», connesse dal màstice delle melodie di Prokòf'ev[38].

Anche qui Mejerchòl'd scatenò la sua fèrvida immaginativa. Un verso, una scarna allusione bastavano a ispirargli complesse leggende, presepi smaniosi. Dice, ad esempio, uno scalco che lo zar è attorniato da «negromanti, indovini, streghe». Da quelle parole egli trasse una intera vetrina di macabra buffonería, una scena-bazar, maculata, lebbrosa. La minuscola alcova del febbricitante Borís formicola di una immonda fauna di astròloghi, stolti di Dio, ciarlatani, versiere, che si affastellano, sconci come gli istrioni e i funàmboli nella *Caduta di Simon Mago* di Bruegel. Vi sono anche un asiatico con una serpe in un sacco, un vecchiaccio con un gallo dentro un crivello, e un calmucco che, alla finestra di mica, su un píffero modula un mesto motivo orientale. Borís siede sopra una scranna, col capo coperto d'un fazzoletto di seta, tra due fattucchiere che vanno barbugliando scongiuri. D'un tratto, gettato via il fazzoletto, solleva una grande brocca di sidro e beve avidamente. Stracco, sfinito dal rimorso, dal chiasso dei ciurmatori, dagli stridi del gallo, dall'afa, dal tanfo dei corpi lúridi. Ha caldo, si gratta, respinge le mani schifose delle streghe bercianti, si scopre, ribeve, le streghe lo coprono ancora: «Strèpito come in un bagno, – fantasticava Mejerchòl'd, – jazzband del XVII secolo»[39]. Come se in questa fermentazione, in questo alhambra di làmie volesse addensare tutto l'afrore del pútrido, l'astrale congiunzione di stregonería e di lerciume.

L'annalista Pimiòn doveva essere, non un adunco e cadente patriarca, ma un vecchietto minuscolo, secco, nervoso come una lucèrtola, come, al principio del secolo, gli era apparso Tolstòj. Immaginava Pimiòn letterato di professione, premuto dall'idea ossessionante di condurre la cronaca a termine prima di chiudere gli occhi. Di Grigorij invece, contrariamente alle solite interpretazioni, avrebbe fatto un flemmatico, un tòrpido, assorto nelle sue fantasie[40], quasi affine alle sembianze indolenti della regía di *Bubus*.

Ogni tentativo di biografia va acquistando verso la chiusa un sapore allegorico, diventa quasi un globale compendio delle formule-chiave, non d'una, ma di migliaia di esistenze. E c'è un punto in cui non potrà esimersi dell'iterare la trita, ma salda sentenza che vivere è correre invano, inseguendo inafferrabili treni. Per tutta la vita di Mejerchòl'd scivola come una cicatrice l'anèlito di mettere in scena l'*Amleto*, un anèlito che negli ultimi anni si fece sempre piú ardente.

Già in tempo di costruttivismo aspirava a rappresentarlo coi metodi di quella ossuta tendenza[41], ma ancor prima aveva pensato di affidarne la traduzione a Majakovskij, suggerendogli di attualizzare il dialogo dei due becchini (V, 1)[42].

Nel '30 divisò di commettere la parte del principe di Danimarca alla Rajch, come nella commedia di Oleša[43]. Sognava uno speciale teatro che desse soltanto il dramma di Shakespeare nella stesura scenica di vari registi. Nell'autunno del '36, rientrando da Parigi, asserí di aver chiesto a Picasso i bozzetti della scenografía dell'*Amleto*, con cui meditava di inaugurare il suo nuovo edificio teatrale[44].

La rappresentazione di Shakespeare sarebbe stata la sintesi e il cúlmine d'ogni sua ricerca registica. «Se scomparissero tutti i drammi del mondo – diceva – ma restasse l'*Amleto*, il teatro resterebbe vivo»[45]. E ancora: «L'*Amleto* è strutturato cosí da far risultare che il personaggio precipuo sta sulla riva della vita futura, mentre il re, la regina, Polonio sono rimasti indietro, sull'altra sponda»[46]. Ma non giunse nemmeno alle prove. Come per Vachtàngov, la messinscena del dramma di Shakespeare fu il suo assiduo vaneggiamento, il suo Non-accaduto, la grande pagina bianca del libro della sua vocazione. Nel '38, ormai privo d'un proprio teatro, bramava di condensare in un volumetto dal titolo *Amleto: Romanzo d'un regista* il disegno del vagheggiato spettacolo, affinché un giorno qualcuno lo attuasse in sua memoria[47]. Voleva che sulla sua tomba scalfissero queste parole[48]:

QUI GIACE UN ATTORE E REGISTA
CHE NON HA RECITATO NÉ MESSO IN SCENA
L'«AMLETO»

Di tutto quel concepimento, teso di epoca in epoca e come nascosto fra gli interstizi delle altre regie, ci è pervenuto soltanto l'abbozzo della scena in cui Amleto scorge lo spettro del padre (I, IV): «La riva del mare. Il mare nella foschía. Gelo. Un àlgido vento sospinge le argentee onde verso la riva sabbiosa, spoglia di neve. Amleto, imbacuccato da capo a piedi in un nero mantello, aspetta il convegno col fantasma del padre. S'affisa avidamente nel mare. Trascorrono istanti penosi. Scrutando la lontananza, egli vede che, assieme alle onde incalzanti verso la riva, vien fuori dalla foschía, strascinando le gambe a fatica dal suolo di sabbia malferma del fondo del mare, suo padre (la larva del padre). Dai piedi alla testa in argento. Mantello d'argento, giàco d'argento, barba d'argento. L'acqua gli gela sulla barba, sul giàco. Ha freddo, è spossato. Già tocca la riva. Amleto gli corre incontro. Togliendosi il nero mantello, si aderge dinanzi allo spettatore nel giàco d'argento. Avviluppa il padre dai piedi alla testa nel nero mantello, lo abbraccia. Nel giro dell'esigua scena: il padre in argento, Amleto in nero, – e poi il padre in nero, Amleto in argento. Padre e figlio, abbracciati, dileguano»[49].

L'antítesi di nero e argento: il nero parassítico del principe di Danimarca e l'argento di usberghi boreali, – ed inoltre la gelida luce da vecchia incisione, il clima da saga di scaldi lermontoviani, ed il brívido da naufragio cosmico: tutto ciò ci rimanda ai motivi iperbòrei di Blok, al suo «nero», alle sue nordiche cere, alle armature lucenti di nebbia dei suoi paladini: agli umidi versi blokiani sul mito di Amleto.

5.

Il giorno noleggio di maschere si chiude

FRANTIŠEK HALAS, *La sera* (*Seppia*).

L'ultima parte della vita è come una marcia forzata. Vien giú a precipizio. E quante tortuosità, quanti ostacoli oppone l'uomo all'approssimarsi del fato. Ma, ad onta di ciò che dice Hölderlin in *Patmos*, non sempre cresce la salvazione («das Rettende»), dove incombe il pericolo. Ciò che cresce sicuramente è invece la solitudine, col suo odore di viaggio, col suo gusto degli estremi inventari, con le sue vane estati di San Martino.

La situazione interna dell'URSS si aggravava. Il 17 gennaio 1936 fu costituito l'odioso «Comitato per gli affari delle arti». Sulla «Pravda», il 28 dello stesso mese ed il 6 febbraio, comparvero due articoli contro Šostakòvič, *Sumbúr vmesto muzyki* (Scompiglio in cambio di musica) e *Balètnaja fal´š* (Falsità nel balletto), stupido-perfidi articoli che diedero il via alla campagna di sterminio dell'avanguardia ed in genere della creazione artistica.

Nel '36-39 il Comitato di trista memoria prese una serie di goffe deliberazioni, spostando attori e registi da un palcoscenico all'altro, sopprimendo i migliori teatri ed amalgamando a casaccio i complessi, con l'intento di pareggiarli in un unico, squallido stile ufficiale.

L'ideale dei burocrati, dei barbassori del partito erano il fotografismo borghese e conservatore della fine del secolo scorso, le rassegne di soprammobili, croste e terraglie, precise, a puntino, come uscite dalla cassetta col drappo nero. La svariatezza e l'audacia delle correnti dovevano cedere all'uniformità livellatrice del social-realismo, etichetta d'un grigiore pedíssequo, filisteo, ferroviario. E bastava un bizzarro nonnulla, un espediente inconsueto, un'incauta parola ripescata in archivi, perché un artista venisse tacciato dalle centrali politiche di tradimento. Una mediocrità sciropposa, una sonnolenza servile invischiarono i teatri sovietici, vi si insediò la secchezza, l'inerzia d'un bolso accademismo fiscale.

Spadroneggiavano ormai in ogni campo i «commandos» dello stalinismo, le orride e gonfie vesciche dei Senza-lacrime, le torme di subalterni pagliacci crudeli, di profanatori. Cominciò l'eccidio dell'intellighenzia, l'intronizzazione della bestialità e dell'illécito. La Russia gemette fra le barbare mani di roccia d'un permaloso dio-guardaciurma, d'uno spietato Kazbèk inaccessibile.

Il grande teatro russo abbandona le ribalte, per trasferirsi negli spettacoli tragici delle notti di paura in attesa dell'arrivo di sgherri, nella scenografía delle carceri, nei «tapis roulants» di vagoni che arrancavano in

coda a lentissimi convogli merci, portando moltitudini di senza colpa verso lo scempio dei Lager. In spettacoli che contrappongono con inedito manicheismo a spalliere di innocenti angariati un diabolico armeggío di carnéfici, di delatori, che lo zelo non può tuttavia immunizzare dalla denunzia di altri sicofanti invisibili, e cosí all'infinito…

Il 26 marzo 1936 si tenne a Mosca una conferenza degli uomini di teatro, nella quale tutti piú o meno fecero atto di contrizione. Solo Mejerchòl'd ricusò di profondersi in meaculpa-meaculpa, respinse le accuse di formalismo, difese il proprio diritto di sperimentare e rileggere in chiave insolita i classici[50]. Egli aborriva le umiliazioni pubbliche, stimando l'autocritica un confronto interiore, una procedura privata[51].

Certo, nel nome di Mejerchòl'd, si compivano in teatro le piú stolte incongruenze. Rozzi raffazzonatori guastavano l'unità dei lavori, aggiungendo e scartando figure, tagliando passaggi, incastrando nel testo ricombinato eteròcliti inserti. Persino al Malyj: Chochlòv ricavò nel '35 un'«agitka» anticlericale dalla commedia di Ostrovskij *I lupi e le pecore*, trasportando l'azione in un monastero e (sul modello di Mejerchòl'd, che aveva cambiato in un pope il possidente Milonov) facendo della Murzaveckaja una badessa e di Glafira Aleksèevna una novizia.

Gli si addossava la responsabilità d'ogni stortura, d'ogni pasticcio. Invano il regista bollò d'infamia gli epígoni nella conferenza *Mejerchòl'd contro il mejerchol'dismo*, pronunziata il 14 marzo 1936 a Leningrado. Lo si venne osteggiando senza riguardi, si obliarono tutti i suoi meriti, il suo Ottobre teatrale, il suo eccesso di dedizione. Poiché lo imputavano in specie di trascurare i drammi contemporanei, a denti stretti egli incluse nel repertorio «prodotti» di osservanza realistica: il romanzo *Come fu temprato l'acciaio* (*Kak zakaljalas' stal'*) di Nikolàj Ostrovskij, dapprima nell'omònimo adattamento di Vasilij Rafalòvič e poi nella riduzione di Evgenij Gabrilòvič col titolo *Odnà žizn'* (Una vita), e la commedia di Lidija Sejfúllina *Natàša*. Le prove del primo iniziarono nella primavera del '36, protraendosi con interruzioni sino al dicembre '37; quelle del secondo si svolsero nel '37.

Questo «pensum» registico non servì a nulla. L'8 gennaio 1938 apparve sui giornali il decreto di liquidazione del TIM. Val la pena di riferire, per la loro grettezza, le ragioni addotte, scusandosi coi lettori della grossolana stesura e dell'improprietà dei costrutti:

«1) Nel corso della propria esistenza il TIM non è riuscito a liberarsi dalle posizioni formalistiche, nettamente borghesi, estranee all'arte sovietica. In conseguenza di ciò, per compiacere alla sinistroide smania di trucchi e alle ubbíe del formalismo, persino le opere classiche della drammatica russa vi si davano in un aspetto svisato, antiartistico, snaturandone la sostanza ideologica (*Il Revisore, Guai all'ingegno, La morte di Tarèlkin*, ecc.).

«2) Il TIM ha fatto fiasco completo nella messinscena di testi sovietici. La qual messinscena ha fornito un'immagine calunniosa e alterata della realtà sovietica, immagine intrisa di doppio senso e persino di diretta malignità antisovietica (*Il suicida, Finestra sul villaggio, Komandarm* 2, ecc.).

«3) Negli ultimi anni i testi sovietici sono del tutto scomparsi dal suo repertorio. Molti dei migliori attori se ne sono andati, e i drammaturghi sovietici hanno voltato le spalle a un teatro isolatosi dalla vita sociale ed artistica dell'Unione.

«4) Per il 20° anniversario della rivoluzione d'Ottobre il TIM, non solo non ha preparato alcuno spettacolo, ma ha fatto il tentativo politicamente ostile di mettere in scena un lavoro di Gabrilòvič (*Odnà žizn'*), che travisa in senso antisovietico il noto romanzo di N. Ostrovskij *Come fu temprato l'acciaio*. Oltre al resto, questa messinscena è stata uno spreco di fondi da parte del TIM, abituato a vivere di sussidi statali».

Un delirio degno dei governatori di Glupov, delle teste farcíte, degli «organetti», di cui favoleggia Saltykòv-Ščedrín.

Tutti gli amici fragorosi, per usare le parole di Arbènin (II, scena IV, 2), cadevano «come foglie dal ramo marcito». Ma ecco che il grande avversario, il vecchio maestro: Stanislavskij gli telefona[52], e organizza per lui un ricevimento trionfale, nel proprio Studio[53]. Nel marzo del '38 Mejerchòl'd viene accolto nel Teatro d'opera Stanislavskij, diventandone in maggio regista e in ottobre regista-capo. Il suo cómpito non era di mettere in scena, ma di provvedere alle prove, limare le interpretazioni, curarne i dettagli, ossía di eseguire ciò che egli chiamava «correttura registica». Cosí, ad esempio, il 10 marzo 1939, condusse in porto la recita di *Rigoletto*, l'estrema regía (incompiuta) di Stanislavskij[54]. Ma non smise frattanto di imbastire progetti,

sognava di rappresentare su una piazza di Leningrado *Edipo re* con Jur'ev ed *Elettra* con Zinaída Rajch[55].

I rapporti Stanislavskij-Mejerchòl'd…

Pensavamo a un irriducibile antagonismo, e d'un tratto, in giorni d'ingiuria, mentre parecchi pseudo-accòliti e falsi scudieri gli fanno il viso dell'arme, Mejerchòl'd trova appoggio nel suo rivale. La verità è che Vsèvolod Emíl'evič, suscettibile, saltuario, sdegnoso, sempre in polemica e in urto con le cime del teatro, capace di accumulare nemici con la sveltezza d'un clown che si tolga una filza di sbuffanti panciotti e proclive a respingere ogni familiarità, quasi sentendovi degradazione, – conservò per tutta la vita, anche negli anni nei quali piú gli fu sfavorevole (gli anni dell'Ottobre Teatrale), un'immensa devozione ed affetto per Stanislavskij[56]. Non c'era prova in cui non si richiamasse, sia pure per contraddirle, alle formule sceniche del maestro, e non permise mai che in sua presenza si discorresse di lui con scarso riguardo[57]. Ci sembra assai indicativa, fra le altre, questa testimonianza di Jurij German:

«Nel vedermi per la sesta volta alla recita del *Cocu magnifique*, Mejerchòl'd esclamò:

«– Sempre tra i piedi.

«E furbescamente, con un bisbiglio, mi suggerí:

«– Va al Teatro d'Arte.

«– Dove? – chiesi io spaventato.

«– Al Teatro d'Arte. Dov'è, sul sipario, il gabbiano. Ma non dire a nessuno che ti ci ho mandato io.

«– A vedere che cosa?

«– Qualunque cosa, – soggiunse Mejerchòl'd col suo tipico ghigno di satana buono, – ma comincia da Čechov.

«Eppure al mattino, alle prove, s'era infuriato:

«– State facendo del Teatro d'Arte, non vi si può guardare. Chi vi ha insegnato queste pause nauseanti? Vi sforzate di motivare la parte, è vero? Coltivate il "sistemino"?

«Lo stesso giorno, a un giovane attore, il quale aveva scaltramente spiegato la propria inabilità sulla scena col fatto che non voleva assoggettarsi a "cànoni da Teatro d'Arte", Mejerchòl'd gridò con crudeltà spaventosa:

«– Inetto! Non v'arrischiate a parlare del Teatro d'Arte! Via di qui!»[58].

Sin dal '35 Vsèvolod Emíl'evič cercava una via di riaccostamento al maestro. Nel '38 non cessava di ripeterne il nome: «Chi ha conosciuto Stanislavskij soltanto in vecchiezza, non può immaginare le sue altissime doti d'attore. Se io son divenuto qualcosa, è solo perché ho passato degli anni accanto a lui»[59]. E gli scrisse frasi d'omaggio che, per l'esaltata umiltà, ci rammentano le lettere di Vachtàngov: «Come dirvi quanto Vi voglia bene? Come dirvi quanto sia grande la mia gratitudine verso di Voi per tutto ciò che mi avete insegnato in una faccenda difficile come l'arte registica?»[60].

E, riandando i bei giorni degli inizi, affermava: «Mi accadeva sovente di non riuscire a prender sonno, nel rincasare nel mio stambugio dopo lo spettacolo o le prove con lui. Per ottenere qualcosa, bisogna dapprima imparare ad entusiasmarsi e a stupire»[61].

Queste espressioni non devono tuttavia far pensare che Mejerchòl'd si fosse alla fine convertito ai precetti di Stanislavskij. L'intenerimento per il padre non distrugge la saldezza delle convinzioni del figlio. Stringere la mano consolatrice non era distogliersi dal proprio (serpeggiante) sentiero. Senza discredersi della validità dei suoi metodi, egli forse intravide, in quello stremo di vita, un'attinenza fra le manovre biomeccaniche e le «azioni fisiche». Del resto ci è già avvenuto nel corso del nostro libro di scorgere nidi di affinità fra il lavoro di questi registi antitètici: il gusto dell'oggetteria, la tendenza a sviluppare fugaci didascalie in ampie scene…

In ore nere il rinascere dell'amicizia con Konstantín Sergèevič parve riconfortare Mejerchòl'd delle offese e dei disinganni. Fu purtroppo una breve parèntesi: nell'estate del '38 lo raggiunse a Kislovòdsk l'annunzio della morte del maestro[62]: «Avrei voluto correre, solo, lontano da tutti e piangere come un bambino che avesse perduto il padre»[63].

E Stanislavskij? Teneva in gran pregio questo «allievo smarrito», bisbètico, frastornatore. La recita del *Cocu magnifique* gli era parsa un'attraente «burla registica», simile a certi suoi tentativi del periodo «convenzionale», e della regía di *Mandàt* soprattutto lo avvinse il grottesco della conclusione[64]. Sembra che sullo scorcio dei giorni meditasse di affidare a Mejerchòl'd una filiale del Teatro d'Arte[65].

Circolarità della vita (e dei libri). Nel disastro goyesco dell'epoca, in questo tramonto senza mollezza, divergenti destini tornarono a combaciare, le strade dei due maggiori registi del secolo rifluivano in un medesimo punto d'incrocio, e l'arte assumeva valore di mutuale sostegno, di suprema riconciliazione nella non-luce d'un bieco bosco di delazioni e sospetti. Ma anche: com'è assurda ogni fuga, ogni ricerca di risorse inconsuete, se il fuggitivo trova l'estremo sollievo soltanto nel grembo d'un mondo da cui era evaso col sogno di irreversibili americhe.

Dell'incontro epico di questi giganti sull'orlo del trànsito Ejzenštejn ha scritto affascinanti parole che non potremmo non riportare:

«Mejerchòl'd!

«Associazione della genialità del creatore con la perfidia dell'individuo.

«Le innúmere pene di quelli che lo hanno amato come me, senza limiti.

«Gli innúmeri attimi d'estasi nell'osservare la magía creatrice di questo inimitabile stregone del teatro.

«Quante volte se ne andò Il'inskij!

«Come si torturava la Babànova!

«Quale inferno – grazie a Dio provvisorio! – soffersi, prima d'esser cacciato dalle porte del paradiso, dalle file di posti del suo teatro, quando "osai" metter su compagnía per mio conto – al Proletkúl´t.

«Adorava *Gli Spettri* di Ibsen.

«Infinite volte recitò Osvaldo.

«Piú d'una li mise in scena.

«E quante altre, in ore di raccoglimento, mi mostrò come lo recitava, accompagnandosi al piano.

«Sembra che lo attirasse il motivo dell'iterazione, che in modo cosí mirabile penetra la storia della Alving e del figlio.

«E quante volte lui stesso, con macchinazione maligna provocando da vero regista le necessarie circostanze e il contorno, ripeté sugli allievi e sugli intimi quella pagina della sua giovinezza creativa – la rottura con Stanislavskij.

«Erano in lui straordinari l'amore e il rispetto per K(onstantín) S(ergèevič)…

«persino negli anni di piú accesa lotta contro il Teatro d'Arte.

«Quante volte e con quanto affetto parlava di K(onstantín) S(ergèevič), e come ne apprezzava l'ingegno e l'abilità!

«Dove, in quale poema, in quale leggenda ho letto che Lucifero, il primo degli angeli, ribellatosi al Salvatore e da lui rovesciato, continua ad amarlo ed effonde lacrime, non sulla propria sconfitta, sul proprio esilio, ma per essere stato privato della possibilità di ammirarne l'effigie?!

«O è forse un passaggio della leggenda di Ahasvero?

«Qualcosa d'un tale Lucifero o Ahasvero albergava nella burrascosa sembianza del mio maestro,

«incommensurabilmente piú geniale del "canonizzato" e riconosciuto da tutti K(onstantín) S(ergèevič),

«ma assolutamente sprovvisto della patriarcale ponderatezza, che vien presa di solito per armonía, benché collimi piuttosto con quel filisteismo, di cui Goethe ancora esigeva una certa dose nella personalità del creatore.

«E chi meglio del dignitario di corte di Weimar ha dimostrato con la propria biografia che questa dose di filisteismo assicura la calma, la stabilità, il diramarsi profondo della radici e la dolcezza del riconoscimento, là dove la sua mancanza condanna una natura troppo romantica a eterne agitazioni, ricerche, cadute e impennate, alle mutevolezze del fato e sovente al destino di un Icaro, che compia il tragitto vitale dell'Olandese volante?…

«Nella malinconía di Mejerchòl'd per K(onstantín) S(ergèevič), questo patriarca scaldato dalla luce solare di seconde e terze generazioni di ammiratori e fanatici della sua opera, moltiplicatesi senza numero per gemmazione, era qualcosa di quella lacrima di Lucifero, dell'ineffabile malinconia del Dèmone di Vrúbel'.

«Io lo ricordo al tramonto, nel periodo dell'imminente riconciliazione con K(onstantín) S(ergèevič).

«Era toccante e patetico osservare i pròdromi del riavvicinarsi di questi due vecchi.

«Non conosco i sentimenti di K(onstantín) S(ergèevič) che, tradito negli ultimi anni della sua vita dalle tendenze del proprio teatro, gli aveva girato le spalle, volgendosi alla perennemente vivífica fonte del creare – alla generazione sorgente, per porgerle i nuovi pensieri del suo ingegno perennemente giovane.

«Ma ricordo il luccichío degli occhi del "figliol prodigo", quando egli parlava di come si sarebbero uniti di nuovo allo scopo di eludere tutti quei sentieri marginali dell'autentico teatro, che l'uno, prevedendoli, aveva fuggito alla soglia del nostro secolo e del proprio cammino creativo e l'altro, il fondatore del Teatro d'Arte, abiurato decenni piú tardi, quando, allevata dalla mano solerte di Nemiròvič-Dànčenko, l'erbaccia di queste spurie tendenze, cominciò a soffocarlo.

«Non lunga fu la vicinanza dei due.

«Ma questa volta l'interruzione dei loro rapporti non nacque da dissidio e sfacelo interiore.

«Ad una conclusione fatale della biografia condussero l'uno, svolgendosi da quei medesimi tratti di squilibrio dell'indole, le tragiche conseguenze del suo interiore dissidio,

«l'altro la morte…

«Ma nei lunghi anni nei quali, avendo ormai superato il mio trauma, riconciliatomi con lui, io lo ebbi di nuovo ad amico, mi parve sempre che, nel trattare gli allievi e i seguaci, egli recitasse ogni volta ripetutamente il trauma del proprio distacco dal primo maestro…

«rivivendo in coloro che aveva respinto la sua mordente amarezza e, nel respingere, divenendo il tragico padre Rustem che colpisce Zorab, – come a cercare giustificazione e complemento di ciò che nella sua gioventú era accaduto senza intenzioni malvagie da parte del "padre", ma solo per causa dell'indipendenza creatrice dello spirito del "superbissimo figlio".

«Cosí vidi io questo dramma.

«Forse, in modo non abbastanza obiettivo.

«Non abbastanza "storico".

«Ma per me è circostanza troppo vicina, troppo intima, troppo "cronaca di famiglia".

«Perché per la linea della "discendente grazia divina", mediante l'imposizione delle mani del piú anziano, io sono in un certo senso figlio e nipote di queste scomparse generazioni del teatro»[66].

Il 20 giugno 1939 Mejerchòl'd venne arrestato. Pochi giorni dopo, il 15 luglio, Zinaída Rajch fu trovata

sgozzata in casa sua. Si è ancora incerti sulla data (febbraio 1940?) e sul luogo dell'assassinio del grande regista. Masnade di untorelli e di pennivéndoli fecero a gara nel coprire di fango la sua figura, opponendole con «indignato» disprezzo uno Stanislavskij fittizio, un rammollito ziuccio balbettatore.

Per anni ed anni, senza vergogna, i teatròlogi sovietici rimasticarono torpidamente le frasi delle risoluzioni ministeriali, le prefabbricate calunnie. Ah, il nemico del popolo, il cosmopolíta, il formalista, spergiuro sin dalle fasce: sentina di fellonía, eversore di clas-si-ci. Si sputò sulla sua memoria, si giunse a parlare dei suoi spettacoli, omettendo il nome del loro autore, la fraudolenza scacciò la storia, cosí come il bacillo d'un naturalismo da sguàtteri aveva intaccato e dissolto la floridezza dell'immaginativa.

Sia dunque maledetta l'intolleranza con tutti i suoi piccoli schiavi, che fanno della Non-legge la legge suprema, con la sua giungla di borghesucci spietati, sempre pronti ad urlar «crucifige», a proteggere la tirannía, ad impancarsi a salutisti, a tutori di «virtú» conculcate.

6.

Quasi respirando odor di tinta,

vi siete cancellato per il trucco.

Il nome di questo trucco è anima.

BORÍS PASTERNÀK, *Ai Mejerchòl'd*.

Come vuoti boccali si allineano ormai le regie sul bancone del tempo, esse sono il Dimenticato. Ma dai dispersi frantumi affiora l'Indimenticabile, ossía l'effigie di lui, balenante mosàico di eterogènei tasselli. Mejerchòl'd fu il piú grande trasformista della storia dello spettacolo russo, síntesi di varie maschere, come i suoi Dom Juan e Chlestakòv: non solo uomo teatrale, ma uomo-teatro. La sua carriera consisté in una serie di insolubili aporíe, in una «fuga» sinuosa da otto volante, in un groppo di sbalzi, frastagli, discordanze, rovesciamenti – insomma *in un perpetuo mutare*, in un mobilismo implacabile.

Mago in còllera: «rassèržennyj volšèbnik». Pieno d'impeto, naviga sul «bateau ivre» della vita, come sollecitato da assillanti scadenze. Piú biografie si frammischiano in una sola esistenza, o meglio quell'esistenza è spezzata in istanti contraddittori.

Che baruffe di antítesi. Colui che imponeva agli attori una recitazione non combaciante con la figura incarnata, esterna, postillatrice, aborriva gli a parte, e parecchi dei suoi simulacri senza parole nacquero appunto per fare di spalla ai lunghi monologhi a vuoto dei personaggi: cosí la sguàttera della trattoría di provincia, alla quale Osip narrava le imprese di Chlestakòv, cosí i mestatori della consorteria di Krečínskij, cui Fëdor, servo anche lui, dipingeva il padrone all'inizio del secondo atto.

Lo incalzò sempre la brama di sperimentare, di statuíre inconsuete tendenze, di provocar sensazione a ogni costo con stramberíe e meraviglie, per apparire costantemente infedele a se stesso, *per non invecchiare*. Ed è strano che questa inquietudine da ramarro si esprima a volte in un tardo stillicídio di ritmi, in un teatro dell'indolenza, lentissimo come una perfusione. È strano vederlo, nel quadro in cui Pëtr Končalovskij lo ritrasse nel '38, *sereno*, atteggiato a stanchezza, intento a fumare la pipa, placidamente disteso su un canapè di sgargiante cretonne a fiorami (quasi ricordo di sfondi «convenzionali»)[67].

Perché la sua effigie permane allo sguardo gesticolante, spasmodica, precipitosa, un appalto di guizzi e tentennamenti: «Ce n'était pas – asserisce Dullin – un directeur d'entreprise, un impresario, ni même un metteur en scène que j'avais devant moi, mais une sorte de pirate des mers du Nord entouré de son équipage. Ses yeux brillaient comme ceux d'un chat dans la nuit; il gesticulait beaucoup, et tous, la tête relevée vers lui, l'écoutaient avec le respect et la tendresse que l'on porte au chef incontesté…»[68].

L'inquietezza era il segno, non solo delle sue ricerche teatrali, ma anche dei suoi contorni angolosi e scattanti e dei suoi complicati rapporti umani. Focoso, brusco, annoiandosi del Già-conosciuto, alternando infatuazioni e rotture, anelava perennemente a nuovi collaboratori, a nuovi occhi, cosí come nella regía a sempre nuovi espedienti.

«La cosa piú bella in arte è – affermava – che ad ogni tappa ti senti di nuovo scolaro»[69] «Quando mi dicono "Siete un maestro!" mi viene da ridere in cuore. Perché ad ogni prima io mi agito, come se déssi daccapo

l'esame per il posto di secondo violino»[70].

Ammaliava e condizionava l'esistenza di quelli che gli capitavano, sia pure per breve spazio, vicino, – ma era un fascino obliquo, volúbile, catalizzatore di malintesi e di rúggini. I suoi invaghimenti fulmínei sfumavano sempre in grovigli di diffidenze, in gelosie, in madornali risentimenti. Si potrebbero stendere interi «servizi» pettégoli da rotocalco sui suoi legami con Gàrin, la Babànova, Il'inskij, sui suoi virulenti dissensi con Višnevskij, sulla sua ombrosa amicizia con Ejzenštejn, – e, a contrasto, sulla sua immensa, arrendevole sollecitudine per Zinaída Nikolàevna Rajch.

Questo alto e basso di flussi e riflussi dell'anima, questa instabilità diabetica, questa mutevolezza di scelte spiegano perché egli fosse il bersaglio di sempre piú fitte ciurme di «offesi», di bistrattati saccenti e aristarchi, di accòliti ricredutisi, insomma, come scrisse Majakovskij, di «affossatori»[71].

Uguale inquietudine infervorò le sue prove. Erenbúrg asserisce: «sbalordiva i giovani interpreti per l'instancabilità, il brío delle trovate, l'enorme gaiezza spirituale»[72]. Inesauribile nell'indicare lui stesso il disegno *di tutte le parti*, nel suggerire risorse, accorgimenti, varianti, – avversava la «zastòl'naja rabòta», il lavoro da tàvola[73], non ebbe mai la pazienza di attendere che gli attori arrivassero all'ispirazione con una pròtasi contemplativa, provando in cerchio, lontano dal palcoscenico, stanislavskianamente, seduti.

L'insofferenza lo stimolava a ingerirsi nei personaggi, a contagiare della sua immediatezza gli allievi. Con un maglione a strisce da marinaio (da «pirata dei mari del Nord»), segaligno, bislungo, le spalle un po' gobbe, il naso ciranesco e, sul capo, come osservò Pasternàk, «la rabbuffata ciocca di un'ingorda canizie», – andava sbilenco su e giú per la scena, guardando l'azione da diversi angoli, correggendo movenze e attitudini. E non trascurava un minuto le mani. «Le mani della Duse? Della Ròščina-Insàrova? Quelle dell'*Ultima cena?* Vi siete mai accorti che tutti gli apostoli in Leonardo hanno le mani sul tavolo? E che mani!»[74].

Un capitolo a sé costituiscono le sue «dimostrazioni registiche» («režisserskie pokàzy»), ricche di foga, di icasticità, di sapori. Ogni sua testimonianza mimica era l'originale spettacolo d'un genio improvvisatore, una cascata di straordinarie invenzioni, di abbozzi buttati giú con irruenza, con una generosa destrezza che strappava applausi[75]. «Mi sembrano un singolare teatro – assèvera Oleša – le "dimostrazioni" di Mejerchòl'd. Un teatro avvincente, fantastico. Se le sue prove fossero accessibili, il pubblico vedrebbe il lavoro del piú strabiliante attore del nostro tempo»[76].

Durante una prova (ad Odessa) di *Ruggisci, Cina!*, Mejerchòl'd tratteggiò con cosí acerba amarezza la parte del «boy» cinese (affidata alla Babànova), che Majakovskij, alla fine, asciugandosi il sudore, proruppe: «È stata l'impressione teatrale piú forte della mia vita!»[77]. Gladkòv rammemora che l'8 aprile 1937, a una prova della processione in *Nataša* della Sejfúllina, il regista sessantatreenne salí senza risparmio sul palcoscenico sessantun volte, per impostare ad uno ad uno gli schemi cinetici delle varie comparse[78]. E rievoca anche una prova della scena in casa di Šujskij nel *Borís* (17 maggio 1936), nella quale, montato su un tavolo e fingendo un testo nell'aria delle battute del poeta, mostrò a Sverdlin con slancio frenètico come incarnare l'iroso Afanasij Puškin alla maniera dell'ottocentesco interprete di provincia Mamont Dal´skij[79].

Ciò che sembrava nascer di getto, dal Capriccio e dall'Improvviso, era invece, s'intende, il risultato di indàgini su documenti, trattati, riproduzioni. Perché, già lo sappiamo, un enorme mantello d'erudizione pendeva dalle sue spalle, ed il suo «tradizionalismo», ossia il suo sontuoso sapere teatrale, si arricchí in periodo sovietico d'una piú attenta macchinería filologica e, nonostante bizzarre apparenze, di scrúpoli ancora piú acuti.

Ma Mejerchòl'd ormai detestava la pedantería, e negli ultimi anni non registrò piú le trovate, per paura di inaridirle. Riteneva che il regista, maturando in sé a lungo il concetto dello spettacolo, dovesse impadronirsi del testo a tal punto *da poterlo dimenticare*[80]. Ecco la chiave delle sue trascrizioni e paràfrasi, dei suoi surrogati visuali, delle sue peregrine stesure autonome.

D'altronde, vien spesso il sospetto che egli portasse a priori nella sua fantasía la tela della recita, indipendentemente dagli òbblighi del copione[81]. Come se i termini d'una data regía si cristallizzassero in lui ancor prima che egli scegliesse il lavoro o il lavoro dovesse adeguarsi a una regía preesistente: insomma come se l'arte del mettere in scena avesse un suo mondo astratto ed avulso da víncoli drammaturgici.

Insofferenza ed autonomía si sfogavano in alveari di iperboli, in proliferazioni di tropi barocchi. Il teatro

mejerchol'diano fu il trionfo del trucco, dei tranelli, delle serpentine, un'appassionata incoerenza, un zigzag ininterrotto di lazzi e di trappole. Eppure sotto quelle sbandate, sotto quei diversismi pulsava un'identica nota connettiva, un basso continuo, un'inalterabile cadenza dell'intimo.

Lui stesso ci esorta a scoprirla: «Se dopo la mia morte scriverete di me, non vi divertite a scovare le contraddizioni, ma cercate piuttosto un legame comune in tutto quello che ho fatto, anche se, lo confesso, nemmeno a me era sempre visibile»[82].

Questa nota unitaria è la concezione del mondo come mascherata e féerie hoffmanniana, come eterno travestimento[83]. I «mostacci di grulli», i manichini palustri, i personaggi-reliquie col prurito del no, ma persino le «tute», i quàccheri da cartellone, alle corte gli abitanti della solforosa provincia chiamata Mejerchol'dia hanno tutti una disperata disarmonía, un'ambigua allucinatezza, un paràgrafo chtonio. Ricorrono ai camuffamenti, ai raggiri clowneschi, alla B., per illudere il proprio deserto e placare, diremmo con Broch, il «fracasso dell'anima». Dal proteismo polícromo degli artifici, dal vòrtice della finzione traspare a ogni passo l'inanimato, il non essere, la fissità della morte.

[1] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Desjat' let Teatra Mejerchol'da*, Mosca 1931, p. 52.

[2] Cfr. SERGEJ RADLOV, «*Ryči, Kitaj!*», in *Desjat' let v teatre*, Leningrado 1929, pp. 145-47.

[3] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *op. cit.*, pp. 53-54.

[4] Cfr. *ibid.*, p. 60.

[5] Cfr. R. BELOUSOV, «*Ryči, Kitaj!» Sergeja Tret'jakova*, in «Voprosy literatury», 1961, 5.

[6] Cfr. VÁCLAV TILLE, *Moskva v listopadu* (1929), Praga 1963, pp. 126-30.

[7] Cfr. OSAF LITOVSKIJ, *Tak i bylo* cit., pp. 129-30.

[8] Cfr. B. ROSTOCKIJ, *V sporach o Mejerchol'de*, in «Teatr», 1964, 2.

[9] Cfr. B. ROSTOCKIJ, *O režisserskom tvorčestve V. E. Mejerchol'da*, Mosca 1960, pp. 82-83.

[10] Cfr. B. ALPERS, *Teatr social'noj maski*, Mosca-Leningrado 1931, pp. 51, 63, 74.

[11] Cfr. K. RUDNICKIJ, *Vsevolod Višnevskij*, in «Teatr», 1959, 7; ARKADIJ ANASTAS´EV, *Vsevolod Višnevskij*, Mosca 1962, pp. 51-57.

[12] Cfr. P. MARKOV, *Poraženie Višnevskogo i pobeda Mejerchol'da*, in «Sovetskij teatr», 1931, 4.

[13] Cfr. IGNATIJ ROSTOVCEV, *Bronenosec Potemkin*, Mosca 1962, pp. 139-40.

[14] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Dvadcatyj spektakl' GOSTIM: «Vstuplenie» v Teatre im. Mejerchol'da*, in «Sovetskij teatr», 1933, 2-3.

[15] Cfr. B. ROSTOCKIJ, *O režisserskom tvorčestve V. E. Mejerchol'da* cit., p. 89.

[16] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Rekonstrukcija teatra*, Leningrado-Mosca 1930, p. 10. Cfr. anche D. ARKIN, *Teatral'noe zdanie*, in «Sovetskij teatr», 1932, 5.

[17] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *Sam o sebe* cit., pp. 250-51.

[18] ALEKSANDR AFINOGENOV, *Dnevniki i zapisnye knižki*, Mosca 1960, p. 140.

[19] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, pp. 241-47; N. LJUBIMOV, *Igor' Il'inskij*, in «Novyj Mir», 1963, 12.

[20] H.-R. LENORMAND, *Les Confessions d'un auteur dramatique*, Parigi 1953, II, p. 351. Cfr. anche ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de*, in *Moskva Teatral'naja*, Mosca 1960, p. 356.

[21] Cfr. H.-R. LENORMAND, *op. cit.*, pp. 351-52.

[22] Cfr. KAREL MARTÍNEK, *Mejerchold*, Praga 1963, p. 332.

[23] VÍTĚZSLAV NEZVAL, *Neviditelná Moskva* (1935), in *Pražský chodec: Dílo* XXXI, Praga 1958, pp. 107 e 108.

[24] Cfr. KORNEJ ČUKOVSKIJ, *Čechov*, in *Sovremenniki*, Mosca 1962, p. 16.

[25] Cfr. A. GOZENPUD, *Russkij sovetskij opernyj teatr*, Leningrado 1963, p. 235.

[26] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Puškin i Čajkovskij*, in *Pikovaja dama*, raccolta di articoli per la rappresentazione al Malyj opernyj teatr, Leningrado 1935, p. 8.

[27] Cfr. E. KAPLAN, *Mejerchol'd stavit «Pikovuju damu»*, in «Sovetskaja muzyka», 1961, 8.

[28] Cfr. A. GOZENPUD, *op. cit.*, p. 235.

[29] Cfr. E. KAPLAN, *op. cit.*

[30] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchol'd govorit*, in «Novyj Mir», 1961, 8 e *Iz vospominanij o Mejerchol'de* cit., pp. 352-54.

[31] Cfr. ID., *Mejerchol'd govorit* cit.

[32] *Ibid.*

[33] Cfr. V. VLASOV, *Vstreča na radio*, in «Sovetskaja muzyka», 1961, 8.

[34] Cfr. ESFIR´ ŠUB, *Krupnym planom*, Mosca 1959, p. 118.

[35] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de* cit., p. 367.

[36] Cfr. *ibid.*, p. 359.

[37] Cfr. *ibid.*, p. 367.

[38] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Prokof´ev i Mejerchol'd*, in *Sergej Prokof´ev: 1953-1963*, Mosca 1962, pp. 101-4.

[39] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de* cit., pp. 373-74.

[40] Cfr. *ibid.*, p. 368.

[41] Cfr. SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, p. 226.

[42] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *op. cit.*, p. 365.

[43] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *Sam o sebe* cit., p. 251.

[44] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de* cit., p. 365.

[45] Cfr. IL'JA ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn': Kniga vtoraja*, 18, in «Novyj Mir», 1961, 2.

[46] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Slovo o Majakovskom* (1936), in *V. Majakovskij v vospominanijach sovremennikov*, Mosca 1963, p. 287.

[47] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de* cit., p. 365.

[48] Cfr. *ibid.*, p. 348.

[49] VSEVOLOD MEJERCHOL'D, *Puškin i Čajkovskij*, in *Pikovaja dama* cit., p. 6; cfr. anche ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de* cit., p. 366; SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera* cit., p. 226.

[50] IGOR' IL'INSKIJ, *Sam o sebe* cit., p. 302.

[51] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchol'd govorit* cit.

[52] Cfr. *ibid.*

[53] Cfr. OSAF LITOVSKIJ, *V. E. Mejerchòl'd*, in *Tak i bylo*, Mosca 1958, p. 160.

[54] Cfr. A. FEVRAL'SKIJ, *Stanislavskij i Mejerchol'd*, in *Tarusskie stranicy*, Kaluga 1961, pp. 289-91.

[55] Cfr. IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, p. 121.

[56] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de* cit., p. 351.

[57] Cfr. ALEKSEJ FAJKO, *Tri vstreči*, in «Teatr», 1962, 10.

[58] Cfr. JURIJ GERMAN, *Vospominanija*, in «Zvezda», 1962, 5.

[59] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchol'd govorit* cit., cfr. anche *Repliki Mejerchol'da*, in «Teatral'naja žizn'», 1960, 5.

[60] Cfr. VSEVOLOD MEJERCHOL'D, in *Stanislavskij: Pisateli, artisty, režissery o velikom dejatele russkogo teatra*, Mosca 1963, p. 68.

[61] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchol'd govorit* cit. Cfr. anche *Repliki Mejerchol'da* cit.

[62] Cfr. NIKOLAJ PETROV, *50 i 500*, Mosca 1960, pp. 465-66.

[63] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchòl'd govorit* cit.

[64] Cfr. ID., *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy* cit., p. 298; p. MARKOV, *Napravlenie spora*, in «Teatr», 1962, 1.

[65] Cfr. OSAF LITOVSKIJ, *op. cit.*, p. 160.

[66] SERGEJ EJENŠTEJN, *Zweig-Babel'-Toller-Mejer*(*chol'd*)*-Freud*, in *Izbrannye proizvede-nija v šesti tomach*, I, Mosca 1964, pp. 418-20.

[67] Cfr. IL'JA ERENBURG, *Ljudi, gody, žizn'*: *Kniga vtoraja*, 18, in «Novyj Mir», 1961, 2.

[68] CHARLES DULLIN, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Parigi 1946, p. 66.

[69] ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchol'd govorit* cit.

[70] *Ibid.*

[71] Cfr. VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, *Vystuplenie na dispute o postanovke «Revizora» v Gos. Teatre jmeni Vs. Mejerchol'da* (3 gennaio 1927), in *Polnoe sobranie sočinenij*, XII, 1959, p. 309.

[72] IL'JA ERENBURG, *op. cit.: Kniga vtoraja*, 18.

[73] ALEKSANDR GLADKOV, *Mejerchol'd govorit* cit.

[74] LEONID VIV'EN, *Sodružestvo Muz*, in «Voprosy literatury», 1964, 3.

[75] Cfr. ALEKSEJ POPOV, *Chudožestvennaja celostnost' spektaklja*, Mosca 1959, pp. 236-37; EVGENIJA CHIN, *Kak živoj s živymi*, in «Zvezda», 1959, 1; NJKOLAJ PETROV, *50 i 500* cit., pp. 346-355; SERGEJ JUTKEVIČ, *Kontrapunkt režissera*, Mosca 1960, pp. 235-36; IGOR' IL'INSKIJ, *op. cit.*, pp. 146-47; ALEKSEJ FAJKO, *Tri vstreči*, in «Teatr», 1962, 10; JURIJ GERMAN, *O Mejerchol'de*, in «Zvezda», 1962, 5.

[76] Cfr. JURIJ OLEŠA, *Ljubov' k Mejerchol'du*, in «Večernjaja Moskva», n. 33, 9 febbraio 1934.

[77] Cfr. EVGENIJA CHIN, *Kak živoj s živymi*, in «Zvezda», 1959, 1.

[78] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Iz vospominanij o Mejerchol'de* cit., pp. 358-59.

[79] Cfr. *ibid.*, pp. 359-61.

[80] Cfr. *ibid.*, p. 364.

[81] Cfr. ALEKSEJ FAJKO, *Tri vstrečt* cit.

[82] Cfr. ALEKSANDR GLADKOV, *Vospominanija, zametki, zapisi o V. E. Mejerchol'de*, in *Tarusskie stranicy*, Kaluga 1961, p. 306.

[83] Cfr. A. KUGEL', *V. E. Mejerchol'd*, in *Profili teatra*, Mosca 1929, p. 92.

Elenco dei nomi

Accanto ai nomi dei principali personaggi di questo libro – Mejerchòl'd, Taírov, Stanislàvskij, Vachtàngov, – non sono segnate le pagine dei capitoli che trattano di loro.

- Achmàtova (*pseudonimo di* Gorenko), Anna Andrèevna
- Adam de la Halle
- Adàšev (*pseudonimo di* Platonov), Aleksàndr Ivànovič
- Afinogènov, Aleksàndr Nikolàevič
- Agate, James
- Akímov, Nikolàj Pàvlovič
- Aksàkov, Sergèj Timofèevič
- Aksënov, Ivàn Aleksàndrovič
- Akúl´šin, Rodiòn
- Aleksàndrov, Nikolàj Grigòr'evič
- Aleksèev, Sergèj Vladímirovič
- Aleksèev (Circolo)
- Al'tman, Natàn Isàevič
- Andersen, Hans Christian
- Andrèev Leoníd Nikolàevič
- Andrèeva (*pseudonimo di* Jurkovskaja), Màrija Fëdorovna
- Anglada, y Camarasa Hermen
- Ànnenskij, Innokentij Fëdorovič
- An-skij (*pseudonimo di* Sholom Rappoport)
- Antoine, André
- Antokol'skij, Pàvel Grigòr'evič
- Apollinaire, Guillaume
- Apollònskij, Romàn Borísovič
- Appia, Adolphe
- Araja, Francesco
- Arakčèev, Aleksèj Andrèevič
- Aràpov, Anatolij Afanàs´evič
- Archàngel´skij, Aleksèj
- Arkàdin, Ivàn Ivànovič
- Arnštam, Lev
- Artaud, Antonin
- Artëm (*pseudonimo di* Artem´ev), Aleksàndr Rodiònovič
- Arvàtov, Borís Ignàt´evič
- Ash, Sholom
- Audran, Edmond
- Auslender, Sergèj

- Babànova, Màrija Ivànovna
- Babel', Isaak Emmanuílovič
- Bach, Johann Sebastian
- Bachelard, Gaston
- Bachrúšin, Aleksèj Aleksàndrovič
- Bagratiòn, Pëtr Ivànovič
- Bakst (*pseudonimo di* Rozenberg), Lev Samojlovič
- Balíev, Nikita Fëdorovič
- Ball, Hugo
- Bal´mont, Konstantín Dmítrievič
- Barklàj, Michaíl Bogdànovič
- Bàrnet, Borís Vasíl'evič
- Baudelaire, Charles
- Bauer, Evgenij Fràncevič

- Beardsley, Aubrey
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de
- Bébutov, Valerij Michàjlovič
- Beckett, Samuel
- Beckmann, Max
- Bednyj (*pseudonimo di* Efim Aleksèevič Pridvorov), Dem´jàn
- Beethoven, Ludwig van
- Belyj (*pseudonimo di* Borís Nikolàevič Bugaev), Andrej
- Benavente, Jacinto
- Benn, Gottfried
- Benois (Benuà), Aleksàndr Nikolàevič
- Berger, Henning
- Berkòvič, I.
- Bestúžev (Marlinskij), Aleksàndr Aleksàndrovič
- Bezymenskij, Aleksàndr Il'ič
- Bilíbin, Ivàn Jakovlevič
- Bírman, Serafima Germanovna
- Blioch, Ja. M.
- Blok, Aleksàndr Aleksàndrovič
- Blok, Ljubòv' Dmitrievna
- Boccioni, Umberto
- Bolesławski (Boleslavskij), Ryszard (Ričard) Valentinovič
- Bonč-Tomaševskij, M.
- Bondi, Jurij Michàjlovič
- Borodín, Aleksàndr Porfir´evič
- Botticelli, Sandro
- Bracelli, Giovanni Battista
- Bràvič (*pseudonimo di* Baranovič), Kazimir Vikent´evič
- Brecht, Bertolt
- Breton, André
- Brjullòv, Karl Pàvlovič
- Brjúsov, Valerij Jàkovlevič
- Broch, Hermann
- Bruegel, Pieter
- Bulgàkov, Michaíl Afanàs´evič
- Búnin, Ivàn Alekséevič
- Burdžàlov (*pseudonimo di* Burdžaljan), Georgij Sergèevič
- Burian, Emil František
- Busch, Wilhelm
- Butkòvskaja, Natal'ja
- Byron (George Gordon, Lord)

- Cagliostro, Alessandro
- Čajkovskij, Modest Il'ič
- Čajkovskij, Pëtr Il´ič
- Calderón de la Barca, Pedro
- Callot, Jacques
- Čapek, Karel
- Carroll, Lewis
- Čeban, Aleksàndr Ivànovič
- Čechov, Aleksàndr Pàvlovič
- Čechov, Antòn Pàvlovič
- Čechov, Michaíl Aleksàndrovič
- Čechov, Michaíl Pàvlovič
- Čechova, Màrija Pàvlovna
- Celaya, Gabriel
- Cendrars, Blaise
- Ceretelli, Nikolàj Michàjlovič

- Cervantes Saavedra, Miguel de
- Cézanne, Paul
- Chagall, Marc
- Chaplin, Charlie (Charlot)
- Chatrian, Alexandre
- Chesterton, Gilbert Keith
- Chevalier, Maurice
- Chlébnikov, Viktor (Velimir) Vladímirovič
- Chmara, Grigorij Michàjlovič
- Chochlòv, Konstantín Pàvlovič
- Chòdotov, Nikolàj Nikolàevič
- Chòlmskaja, Zinaída Vasíl′evna
- Cholòdnaja, Vera
- Chopin, Fryderyk
- Chrakovskij, V.
- Čírikov, Evgènij Nikolàevič
- Čitàu, Màrija Michàjlovna
- Claudel, Paul
- Cocteau, Jean
- Cooper, Fenimore
- Copeau, Jacques
- Corneille, Pierre
- Craig, Edward Gordon
- Crommelynck, Fernand
- Čukovskij, Kornej Ivànovič
- Čulkòv, Georgij Ivànovič
- Cvetàeva, Marina Ivànovna

- Dal´skij (*pseudonimo di* Neelov), Mamont Viktorovič
- D'Annunzio, Gabriele
- Dargomyžskij, Aleksàndr Sergèevič
- Daumier, Honoré
- Davỳdov (*pseudonimo di* Ivan Nikolàevič Gorelov), Vladímir Nikolàevič
- Dean, James
- Debussy, Claude
- Degas, Edgar
- Dickens, Charles
- Diderot, Denis
- Dikij, Aleksèj Denísovič
- Dix, Otto
- Djàgilev, Sergèj Pàvlovič
- Dmítriev, Vladímir Vladímirovič
- Dobroljubov, Aleksàndr Michàjlovič
- Dobroljubov, Nikolàj Aleksàndrovič
- Dobužinskij, Mstislav Valeriànovič
- Dohnányi, Ernö von
- Donizetti, Gaetano
- Dostoevskij, Fëdor Michàjlovič
- Drizen, Nikolàj Vasíl′evič
- Dullin, Charles
- Dumas, Alexandre (figlio)
- Duncan, Isadora
- Duràsova, Màrija Aleksàndrovna
- Duse, Eleonora
- Dỳmov (*pseudonimo di* Perel´man), Osip Isidòrovič

- Efròs, Nikolàj Efímovič
- Egòrov, Vladímir Evgèn´evič
- Ejchenbaum, Borís Michàjlovič

- Ejzenštejn, Sergèj Michàjlovič
- Ekster, Aleksàndra
- Elias, M. A.
- Eliot, Thomas Stearns
- Ellis (*pseudonimo di* Lev Nikolàevič Kobylinskij)
- Ensor, James
- Erckmann, Emile
- Erdman, Nikolàj
- Erenberg, Vladímir
- Erenbúrg, Il´jà Grigòr'evič
- Ermòlova, Màrija Nikolàevna
- Ernst, Max
- Ernst, Otto
- Esènin, Sergèj Aleksàndrovič
- Esposito, Evgènij Dominikievič
- Evrèinov, Nikolàj Nikolàevič

- Fairbanks, Douglas
- Fajkò, Aleksèj Michàjlovič
- Fëdorov, Vasílij
- Fedòtov, Aleksàndr Filíppovič
- Fedòtov, Pavel Andrèevič
- Fedòtova, Glikerija Nikolàevna
- Feininger, Lyonel
- Feofilaktov
- Ferdinàndov, Borís Aleksèevič
- Fialka, Ladislav
- Field, John
- Filippo IV
- Filònov, Pavel
- Fòkin, Michaíl Michàjlovič
- Fonvízin, Denís Ivànovič
- Foregger, Nikolàj Michàjlovič
- Fort, Paul
- Flaubert, Gustave
- France (*pseudonimo di* François-Anatole Thibault), Anatole
- Fratellini
- Frederiks, barone
- Fregoli
- Frejka, Jiří
- Fuchs, George
- Fuller, Loie
- Füssli, Johann Heinrich

- Gabrilòvič, Evgènij
- Gadda, Carlo Emilio
- Gajdebúrov, Pàvel Pàvlovič
- Gamza, Vladímir
- Garbo, Greta
- Gàrin, Erast Pàvlovič
- Gàršin, Vsévolod Michàjlovič
- Gaudí, Antonio
- Gauguin, Paul
- Gautier, Téophile
- German, Jurij Pàvlovič
- Gèrmanova, Màrija Nikolàevna
- Ghelderode, Michel de
- Giacíntova, Sof´ja Vladímirovna
- Gibšman, Konstantín Eduàrdovič

- Gladkòv, Aleksàndr Konstantínovič
- Glazunòv, Aleksàndr Konstantínovič
- Glier, Rejngol´d Morícevič
- Glinka, Michaíl Ivànovič
- Glòba, Andrèj Pàvlovič
- Gluck, Christoph Willibald von
- Gnedič, Pëtr Petròvič
- Gnèsin, M. F.
- Goering, Reinhard
- Goethe, Johann Wolfgang von
- Gogh, Vincent van
- Gògol′, Nikolàj Vasíl′evič
- Goldoni, Carlo
- Goll, Yvan
- Golovín, Aleksàndr Jàkovlevič
- Gombrowicz, Witold
- Gončaròv, Ivàn Aleksàndrovič
- Gončaròva, Natàlija Sergèevna
- Gorčakòv, Nikolàj Michàjlovič
- Gor′kij (*pseudonimo di* Aleksèj Maksímovič Peškòv), Maksím
- Gotòvcev, Vladímir Vasíl′evič
- Gounod, Charles
- Goya, Francisco José de
- Gozzi, Carlo
- Granovskij (Azarch), Aleksèj Michàjlovič
- Grasso, Giovanni
- Griboèdov, Aleksàndr Sergèevič
- Gribúnin, Vladímir Fëdorovič
- Grieg, Edvard
- Grigòr′ev, Borís Dmítrievič
- Grock
- Grossman, Leoníd Petròvič
- Grosz, George
- Guglielmo ebreo
- Gumilëv, Nikolàj Stepànovič
- Gunst, Anatolij Òttovič
- Gurèvič, Ljubòv′ Jàkovlevna
- Guriliòv, Aleksàndr L´vòvič
- Gutzkow, Karl Ferdinand
- Gzòvskaja, Ol′ga Vladímirovna

- Halas, František
- Hals, Frans
- Hamsun, Knut
- Hardt, Ernst
- Hasenclever, Walter
- Hauptmann, Gerhart
- Haydn, Franz Joseph
- Heartfield, John
- Heckel, Erich
- Heijermans, Herman
- Heine, Heinrich
- Herbert, Zbigniew
- Hervé (*pseudonimo di* Florimond Ringer)
- Herzen (Gercen), Aleksàndr Ivànovič
- Hilar (*pseudonimo di* Bakule), Karel Hugo
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
- Hofmannsthal, Hugo von

- Hogarth, William
- Hölderlin, Friedrich
- Holub, Miroslav
- Honzl, Jindřich
- Humperdinck, Engelbert

- Ibsen, Henrik
- Il′inskij, Igor′ Vladímirovič
- Inkížinov, Valerij
- Ionesco, Eugène
- Irzykowski, Karol
- Ivànov, Georgij Vasíl′evič
- Ivànov, Vjačeslav Ivànovič

- Jàkovlev, Aleksàndr
- Jàkovlev, Vasílij Abràmovič
- Jakúlov, Georgij Bogdànovič
- James, W.
- Janáček, Leoš
- Jànova, V.
- Jessner, Leopold
- Jhering, Herbert
- Jonas, Emile
- Jones, Sidney
- Jordaens, Jacques
- Jur′ev, Jurij Michàjlovič
- Jutkèvič, Sergèj Iosífovič
- Júžin (Sumbàtov), Aleksàndr Ivànovič

- Kačàlov (*pseudonimo di* Šverubovič), Vasílij Ivànovič
- Kafka, Franz
- Kālidāsa
- Kamènskij, Vasílij Vasíl′evič
- Karatýgin, Vasílij Andrèevič
- Kàrpov, Evtichij Pàvlovič
- Karsàvina, Tamara Platonovna
- Kaznelson, I.
- Keaton, Buster
- Kèdrov, Michaíl Nikolàevič
- Kellermann, Bernhard
- Kerr, Alfred
- Kirchner, Ernst Ludwig
- Kiršòn, Vladímir Michàjlovič
- Kiselëv, Viktor Petròvič
- Klee, Paul
- Klimt, Gustav
- Knipper (Čechova), Ol′ga Leonàrdovna
- Kòlin, Nikolàj Fëdorovič
- Komissaržèvskaja, Vera Fëdorovna
- Komissaržèvskij, Fëdor Fëdorovič
- Komissaržèvskij, Fëdor Petròvič
- Končalòvskij, Pëtr Petròvič
- Koonen, Alisa Geòrgievna
- Koròvin, Konstantín Aleksèevič
- Korzeniewski, Bohdan
- Koševèrov, Aleksàndr Sergèevič
- Kotlubàj, Ksenja Ivànovna
- Kovalènskaja, N.
- Kòzincov, Grigorij Michàjlovič

- Kramskòj, Ivàn Nikolàevič
- Krejča, Otomar
- Křenek, Ernst
- Kručënych, Aleksèj Elisèevič
- Krylòv, Ivàn Andrèevič
- Krylòv, Viktor Aleksàndrovič
- Krýmov, Nikolàj Petròvič
- Kryžickij, Georgij Konstantínovič
- Kugel′, Aleksàndr Rafaílovič (Homo novus)
- Kuíndži, Archip Ivànovič
- Kul´bín, Nikolàj Ivànovič
- Kulešòv, Lev Vladímirovič.
- Kuprín, Aleksàndr Ivànovič
- Kustòdiev, Borís Michàjlovič
- Kuzmín, Michaíl Aleksèevič
- Kuznecòv, Pàvel Varfolomèevič
- Kvapilová, Hana

- Lancret, Nicolas
- Landolfi, Tommaso
- Lapickij (Michàjlov), Iosif Michàjlovič
- Lariònov, Michaíl
- Larmessin, Nicolas
- Lavinskij, Antòn Michàjlovič
- Lazarènko, Vitalij Efímovič
- Le Brun, Charles
- Lecocq, Charles-Alexandre
- Legouvé, Ernest
- Lehár, Franz
- Lenormand, Henry-René
- Lenskij (*pseudonimo di* Verviziotti), Aleksàndr Pàvlovič
- Lentòvskij, Michaíl Valentínovič
- Lentúlov, Aristàrch Vasíl′evič
- Leonardo da Vinci
- Leonídov (*pseudonimo di* Vol´fenzon), Leoníd Mirònovič
- Lérmontov, Michaíl Júr′evič
- Leśmian, Bolesław
- Levassor, Pierre
- Levitàn, Isaak Il´ič
- Levkèeva, Elisavèta Ivànovna
- Lílina (*pseudonimo di* Perevoščikova), Màrija Petròvna
- Limanowski, Mieczysław
- Linder, Max
- Lisickij el (Lazar´ Markovič)
- Liszt, Franz von
- London, Jack
- Longhi, Pietro
- Lothar, R.
- Luigi XIV
- Lunačarskij, Anatolij Vasíl′evič
- Lužskij (*pseudonimo di* Kalužskij), Vasílij Vasíl′evič

- Maeterlinck, Maurice
- Majakovskij, Vladímir Vladímirovič
- Maksímov (*pseudonimo di* Samus´), Vladímir Vasíl′evič
- Malèvič, Kazimir Severínovič
- Maljàvin, Filipp Andrèevič
- Màmontov, Savva Ivànovič
- Mandel′štàm, Osip Emíl′evič

- Manet, Edouard
- Marceau, Marcel
- Mardžànov (Mardžanišvili), Konstantín (Kote) Aleksàndrovič
- Mariengòf, Anatolij Borísovič
- Marinetti, Filippo Tommaso
- Marshall, Norman
- Martinet, Marcel
- Martynov, Aleksàndr Evstàf´evič
- Masereel, Frans
- Massalítinov, Nikolàj Osípovič
- Matjúšin, Michaíl Vasíl'evič
- Màtov, Aleksèj
- Maupassant, Guy de
- Mčedèlov (*pseudonimo di* Mčedlišvili), Vachtang Levanovič
- Medvèdeva, Nadežda Michàjlovna
- Mehring, Walter
- Meininger (compagnia)
- Mejerchòl'd (Meyerhold), Al´vina Danílovna
- Mejerchòl'd (Meyerhold), Emil´ Fëdorovič
- Mejerchòl'd, Irina Vsevolodna
- Mejerchòl'd, Tat´jana Vsevolodna
- Mejerchòl'd, Vsèvolod Emíl'evič
- Mej Lan´-fan
- Méliès, Georges
- Memling, Hans
- Merežkovskij, Dmítrij Sergèevič
- Meyerbeer, Giacomo
- Mgèbrov, Aleksàndr Avèl´evič
- Miklaševskij, Konstantín
- Miliotti, Vasilij
- Miller, Henry
- Miloràdovič, Michaíl Andrèevič
- Milton, Georges
- Močàlov, Pavel Stepànovič
- Mokul'skij, Stefan Stefanovič
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin)
- Moròzov, Savva Timofèevič
- Moskvín, Ivàn Michàjlovič
- Mozart, Wolfgang Amadeus
- Mozžúchin, Ivàn Il´ič
- Munch, Edvard
- Munt, Ekaterina Michàjlovna
- Munt (Mejerchòl'd), Ol'ga Michàjlovna
- Murnau, Friedrich Wilhelm
- Músorgskij, Modest Petrovič
- Múzil´, Nikolàj Ignàt'evič

- Napoleone
- Nazímova, Alla Aleksàndrovna
- Negri, Pola
- Nemiròvič-Dànčenko, Vladímir Ivànovič
- Nésterov, Michaíl Vasíl'evič
- Neveux, Georges
- Nezval, Vítežslav
- Nicola I
- Nikisch, Arthur
- Nivinskij, Ignatij Ignat´evič
- Nolde, Emil

- Norwid, Cyprjan Kamil

- Obòrin, Lev Nikolàevič
- Ochlòpkov, Nikolàj Pàvlovič
- Odòevskij, Aleksàndr Ivànovič
- Offenbach, Jacques
- Ol′denburgskij (principe)
- Oleša, Jurij Kàrlovič
- O'Neill, Eugene
- Orlènev, Pavel Nikolàevič
- Orlòv, Dmítrij Nikolàevič
- Oròčko, Anna Aleksèevna
- Osljàbja, Romàn
- Osterwa, Juliusz
- Ostrovskij, Aleksàndr Nikolàevič
- Ostrovskij, Nikolàj Aleksèevič

- Parmigianino
- Pašènnaja, Vera Nikolàevna
- Pasternàk, Borís Leonídovič
- Patti, Adelina
- Paustovskij, Konstantín Geòrgievič
- Pàvlov, Ivàn Petròvič
- Perez, L.
- Petrarca, Francesco
- Petròv, Nikolàj Vasíl′evič
- Pevcòv, Illariòn Nikolàevič
- Picabia, Francis
- Picasso, Pablo
- Pickford, Mary
- Pirosmanišvili (Pirosmani), Nikolàj Aslànovič
- Piscator, Erwin
- Písemskij, Aleksèj Feofilàktovič
- Pitoëff, Georges
- Pjast (*pseudonimo di* Pestovskij), Vladímir Aleksèevič
- Pogòdin (*pseudonimo di* Stukalov), Nikolàj Fëdorovič
- Polènov, Vasilij Dmítrievič
- Ponge, Francis
- Popòv, Aleksèj Dmítrievič
- Popòva, Ljubòv′ Sergèevna
- Potëmkin, Pëtr Petròvič
- Prokòf′ev, Sergèj Sergèevič
- Pròkin, Borís Konstantínovič
- Prutkòv, Koz′mà
- Przybyszewski, Stanisław
- Puccini, Giacomo
- Pudòvkin, Vsévolod Illariònovič
- Pugačëv, Emil´jàn Ivànovič
- Puškin, Aleksàndr Sergèevič

- Rabinòvič, Isàak Moisèevič
- Racine, Jean
- Ràdlov, Sergèj Ernèstovič
- Rafalòvič, Vasílij
- Rajch, Zinaída Nikolàevna
- Rameau, Jean-Philippe
- Raspútin, Grigorij Efímovič
- Reinhardt, Max
- Rejneke, A.

- Rejsner, Larisa Michàjlovna
- Rémizov, Aleksèj Michàjlovič
- Rèpin, Il'jà Efímovič
- Rèrich, Nikolàj Konstantínovič
- Richter, Hans
- Ridolini (Larry Semon)
- Rimskij-Kòrsakov, Nikolàj Andrèevič
- Ròdčenko, Aleksàndr Michàjlovič
- Roksànova (*pseudonimo di* Petròvskaja), Màrija Ljudomírovna
- Rolland, Romain
- Romašòv, Borís Sergèevič
- Ròščina-Insàrova (*pseudonimo di* Pašènnaja), Ekaterína Nikolàevna
- Rossi, Carlo
- Rossini, Gioacchino
- Rousseau, Henri (Le Douanier)
- Roussel, Raymond
- Ròvina, Ch. D.
- Ròzanov, Vasílij Vasíl'evič
- Ròzanova, Ol'ga
- Rubinštejn, Nikolàj Grigòr'evič
- Rueda, Lope de
- Rumnev, Aleksàndr Aleksàndrovič
- Rylèev, Kondratij Fëdorovič
- Rỳndin, Vadím Fëdorovič

- Sac, Il´jà Aleksàndrovič
- Sadovskij, Michaíl Provyč
- Sadovskij (seniores), Ol'ga Osipovna, Michaíl Provyč, ecc.
- Šaljàpin, Fëdor Ivànovič
- Saltykòv-Ščedrín, Michaíl Evgràfovič
- Sànin (*pseudonimo di* Šenberg), Aleksàndr Akímovič
- Sapunòv, Nikolàj Nikolàevič
- Savíckaja (*pseudonimo di* Burdžàlova), Margarita Geòrgievna
- Sàvina, Màrija Gavrílovna
- Schiller, Friedrich von
- Schiller, Leon
- Schlemmer, Oskar
- Schnitzler, Arthur
- Schreyer, Lothar
- Schubert, Franz
- Schwitters, Kurt
- Scribe, Eugène
- Sčukin, Borís Vasíl'evič
- Sčukin, S. I.
- Sčukò, Vladímir Aleksèevič
- Šebalín, Vissariòn Jàkovlevič
- Segantini, Giovanni
- Scjfúllina, Lidija Nikolàevna
- Sel'vinskij, Il´jà L´vòvič
- Semënov, S. A.
- Serafimòvič, Aleksàndr Serafimovič
- Šeršenèvič, Vadim Gabrielevič
- Ševašídze, Aleksàndr Konstantínovič
- Šestakòv, Viktor
- Ševčènko, Faina Vasíl'evna
- Severjànin (*pseudonimo di* Lotarëv), Igor' Vasíl'evič
- Shahn, Ben
- Shakespeare, William

- Shaw, George Bernard
- Símonov, Ruben Nikolàevič
- Símov, Viktor Andrèevič
- Sinèl´nikov, Nikolàj Nikolàevič
- Šklovskij, Viktor Borísovič
- Skrjàbin, Aleksàndr Nikolàevič
- Šlepjànov, Il´jà Júl´evič
- Slonimskij, Aleksàndr
- Sofocle
- Sòkolov, Vladímir
- Sollogúb, Fëdor L´vovič
- Sologúb (*pseudonimo di* Teternikov), Fëdor Kuz´mič
- Solov′ëv, Vladímir Nikolàevič
- Sòmov, Konstantín Andrèevič
- Šostakòvič, Dmítrij Dmítrievič
- Stachòvič, Aleksèj Aleksàndrovič
- Stalin
- Stanislavskij (*pseudonimo di* Aleksèev), Konstantín Sergèevič
- Stanjukòvič, Konstantín Michàjlovič
- Steiner, Rudolf
- Stenberg, V. e G.
- Stenič, Valentin
- Stepànova, Varvàra Fëdorovna
- Sterne, Laurence
- Strauss, Johann
- Strauss, Richard
- Stravinskij, Igor′ Fëdorovič
- Strindberg, August
- Šub, Esfir´ Il´inična
- Súchovo-Kobỳlin, Aleksàndr Vasíl′evič
- Sudèjkin, Sergèj Júr′evič
- Sudermann, Hermann
- Suleržickij, Leopol´d Antònovič
- Sullivan, Arthur
- Šumskij, Sergèj Vasíl′evič
- Súrikov, Vasílij Ivànovič
- Suškèvič, Borís Michàjlovič
- Suvòrin, Aleksèj Sergèevič
- Svèrdlin, Lev Naúmovič

- Taírov (*pseudonimo di* Kornblit), Aleksàndr Jàkovlevič
- Taràsov, Nikolàj L.
- Tarchànov, Michaíl Michàjlovič
- Tàtlin, Vladímir Evgràfovič
- Taylor, Frederick Winslow
- Teljakòvskij, Vladímir Arkàd´evič
- Terènt′ev, Igor′ Geràsimovič
- Thomas, Dylan
- Tieck, Ludwig
- Tille, Václav
- Tirso de Molina
- Tjútčev, Fëdor Ivànovič
- Tolčànov, Iosif Moisèevič
- Toller, Ernst
- Tolstòj, Aleksèj Konstantínovič
- Tolstòj, Aleksèj Nikolàevič
- Tolstòj, Lev Nikolàevič
- Toporkòv, Vasílij Osípovič

- Trauberg, Leoníd Zacharovič
- Treadwell, Sophie
- Tredjakòvskij, Vasílij Kiríllovič
- Tret´jakòv, Pàvel Michàjlovič
- Tret´jakòv, Sergèj Michàjlovič
- Turgènev, Ivàn Sergèevič

- Udal´còva, Nadežda Andrèevna
- Ul´jànov, Nikolàj Pàvlovič
- Unruh, Fritz von

- Vachtàngov, Evgènij Bogratiònovič
- Vachtàngov (Serëža), Sergèj Evgèn´evič
- Vardi, D.
- Varlàmov, Aleksàndr Egòrovič
- Varlàmov, Konstantín Aleksàndrovič
- Varlet, Marie
- Vasnecòv, Viktor Michàjlovič
- Vaucanson, Jacques
- Vega, Félix Lope de
- Verdi, Giuseppe
- Verhaeren, Émile
- Verlaine, Paul
- Vertinskij, Aleksàndr Nikolàevič
- Vèrtov (*pseudonimo di* Denís Arkàd´evič Vèrtov), Dziga
- Vesnín, Aleksàndr Aleksàndrovič
- Vesnín (fratelli), Leoníd Aleksàndrovič, Viktor Aleksàndrovič, Aleksàndr Aleksàndrovič
- Vestris, Gaetano
- Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste-Mathias
- Viollet-Le-Duc, Eugène-Emmanuel
- Višnèvskij (*pseudonimo di* Višneveckij), Aleksàndr Leonídovič
- Višnèvskij, Vsèvolod Vitàl´evič
- Vitgenštèjn, Pëtr Christianovič
- Vogàk, K.
- Volkònskij, Michaíl
- Voskovec, Jiří
- Vràngel´, P. N.
- Vrúbel', Michaíl Aleksàndrovič

- Wagner, Richard
- Watteau, Antoine
- Wedekind, Frank
- Werich, Jan
- White, Pearl
- Wilde, Oscar
- Wysocka, Stanisława

- Zabèlin, Ivàn Egòrovič
- Zabolòckij, Nikolàj Aleksèevič
- Zachàva, Borís Evgèn´evič
- Zàjcev, Borís Konstantínovič
- Zàjčikov, Vasílij
- Zavàdskij, Jurij Aleksàndrovič
- Zecca, Ferdinand
- Zemach (Cemach), Naum Lazàrevič
- Žemčužnikov (fratelli), Aleksèj Michàjlovič, Vladímir Michàjlovič
- Živokíni, Vasílij Ignàt´evič
- Znosko-Borovskij, Evgènij
- Żuławski, Jerzy

Il libro

Piú che una serie di capitoli sui grandi maestri della regia, questo libro è una sorta di romanzo-saggio sulla cultura teatrale russa del primo Novecento. Il teatro è qui il pretesto per una magica rievocazione delle tendenze dell'arte e del gusto in quel tempo.

Una storia dunque, che coglie il continuo oscillare dell'arte registica fra l'appariscenza sgargiante del trucco e il segreto scandaglio dell'anima. Un'avvincente narrazione sugli umori, le astuzie, le bizzarrie, le trovate, ma soprattutto sul tragico destino dei demiurghi del palcoscenico. Una galleria di rappresentazioni ricostruite con minuziosità e con fervore, sulla scorta di documenti, di rare notizie, bozzetti, ritagli, ricordi, testimonianze.

Frutto di cinque anni di ricerche, il libro reinterpreta in modo inconsueto la creazione dei massimi registi russi, da Stanislavskij a Mejerchòl´d, da Vachtàngov a Taírov. Una prodigiosa civiltà di teatro distrutta e ormai leggendaria è qui rivissuta come un esempio non spento, non con intenti archeologici, ma attraverso i filtri e i sapori del nostro tempo, con tutte le suggestioni della poesia, delle arti, dello spettacolo d'oggi.

L’autore

Angelo Maria Ripellino (Palermo 1923 - Roma 1978) è stato professore di Letteratura russa e di Letteratura ceca all’Università di Roma e critico drammatico dell’«Espresso». Ha presentato per primo in Italia le poesie di Borís Pasternàk (Einaudi, Torino 1957) e la prosa di Andrej Belyj (ivi 1961), oltre a un gran numero di altri scrittori slavi, tra i quali i poeti boemi Holan e Halas. Tra le sue opere ricordiamo: *Storia della poesia ceca contemporanea* (1950), P*oesia russa del Novecento* (1954), *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia* (Einaudi, Torino 1959), *Poesie di Chlébnikov* (ivi 1968), *Praga magica. Teatro e requiem* (ivi 1973), che gli valse il Premio Libro dell’anno. Ha pubblicato anche quattro raccolte di liriche: *Non un giorno ma adesso* (1960), *La fortezza d’Alvernia* (1967), *Notizie dal Diluvio* (Einaudi, Torino 1969), *Sinfonietta* (ivi 1972).

- Dello stesso autore
    - Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia
    - Letteratura come itinerario del meraviglioso
    - Poesie di Chlébnikov
    - Notizie dal Diluvio
    - Sinfonietta
    - Praga magica
    - Storie del bosco boemo. Quattro capricci
    - Lo splendido violino verde
    - Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca

© 1965 e 2002 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo cosí come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.einaudi.it

Ebook ISBN 9788858421444